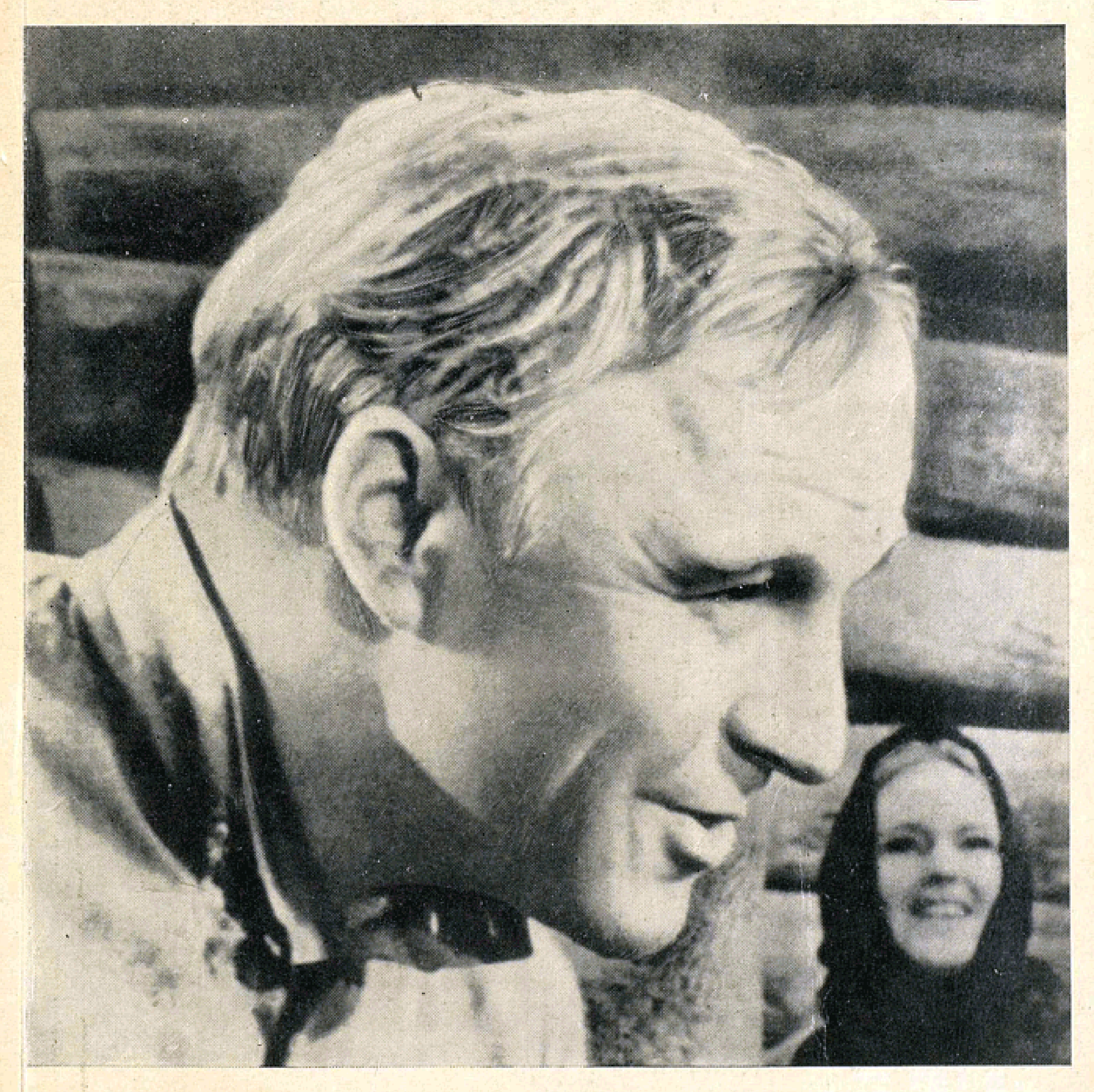
искусство

КИНО

11.69



Советские
кинематографисты
приветствуют
III Всесоюзный
съезд
колхозников!

искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

Орган Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Обложка **А. А. Семенова**

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Корректор
С. Л. Ярошевская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Духовный мир современника и экран

Новые фильмы

Проблемы мастерства

Творческая лаборатория

Библиография

VI Московский международный...

Сценарий

На первой странице обложки: Михаил Ульянов в роли Егора Трубникова в фильме «Председатель»

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72

А 11591 Подписано к печати 31/X 1969 г.
Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 35 470 экз. Заказ 3578
Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР.
Москва, проспект Мира, д. 105

Недавно редакция журнала «Искусство кино» совместно с Бюро пропаганды советского киноискусства провела творческую встречу в колхозе «Ленинский луч». В ней принимали участие народные артистки РСФСР Лидия Смирнова, Нонна Мордюкова, заслуженные артистки РСФСР Алла Ларионова, Людмила Шагалова, Надежда Румянцева, артисты Римма Маркова, Алла Демидова, Александр Белявский, директор Бюро пропаганды советского киноискусства О. Зимина, заместитель главного редактора журнала «Искусство кино» Д. Орлов, член редколлегии, заведующий отделом критики Н. Игнатьева, ответственный секретарь редакции М. Сулькин, старшие редакторы Л. Рыбак, А. Зоркий, журналист А. Трошин.

«...кино в деревне не менее важно, чем книга».

В. И. Ленин

О хлебе насущном — материальном и духовном

Эта встреча произошла в первые дни осени, когда по всей стране разворачивалась подготовка к Третьему Всесоюзному съезду колхозников.

Сорок лет существуют в нашей стране коллективные хозяйства тружеников земли. «Колхозы, — писала в эти дни газета «Правда», — реальное воплощение ленинской мечты о крупном социалистическом сельском хозяйстве, базирующемся на современной агротехнической и зоотехнической науке, машинной технике и электрификации, на принципах товарищества и взаимопомощи».

Какими же стали они, современные колхозы? Как изменилась за последние годы жизнь на селе? И как отражает эти перемены наш кинематограф? Что думают сами колхозники о фильмах, посвященных их жизни? Каких произведений они ждут от кинематографистов?

Желание обсудить эти вопросы «на месте», в живом, непосредственном общении с колхозниками и отправило большую группу актеров кино и сотрудников журнала в дорогу.

Мы поехали в колхоз «Ленинский луч» Красногорского района Московской области, объединяющий двенадцать населенных пунктов, расположенных неподалеку от столицы.

...Шоссе от Архангельского бежит вдоль берега Москва-реки, вверх по ее течению. За окнами машины осень, как мелкой ретушью, испещрила моросящим дождем живописно раскинувшиеся по обоим берегам реки массивы старых парков, где изредка мелькает — словно лист с дерева падает в траву — желтая окраска усадебных построек.

Вскоре мы въезжаем в зону владений «Ленинского луча». Вот и правление колхоза.

— Ждем вас, — радушно встречает нас председатель колхоза Юрий Иванович Кубарев. — Мне звонили из района, сказали: «Едут к тебе артисты и кинокритики». Очень приятно. Хотя время трудное, сами понимаете, уборка урожая, но нельзя не принять гостей. Шутка ли, киногерои пожаловали к нам.

Мы назвали актеров, которые к вечеру должны были приехать сюда вслед за нами.

— Ну вот, ты же их знаешь! — сказал председатель, обращаясь теперь к стоявшему здесь же начальнику колхозного подсобного производства Сергею Михайловичу Ульянову.

— Знаю. Встретим как надо.

— И пусть кто-нибудь из наших обязательно выступит, — продолжал беспокоиться о предстоящей встрече Юрий Иванович. — Пусть скажет, чего мы ждем от кинематографистов, и спросит, почему они, как правило, обращаются в своих произведениях к колхозу вчерашнего дня. Например, «Председатель». Значительный, сильный, проникновенный фильм! Он показал, что кинематографисты знают прошлое кол-

хозов, его героику и драматизм. А за сегодняшним днем кино не поспевает. В реальности же, посмотрите, колхоз — это крупное промышленное предприятие, оснащенное техникой, механизированное, электрифицированное. И главное, как люди за эти годы изменились!

Маленький критический экспромт председателя дополнил парторг «Ленинского луча» Джамал Асланович Чобанов. Из его рассказа мы узнали, что почти за сорок лет — «Ленинский луч» был организован в 1930 году — сельскохозяйственная артель, имевшая три лошаденки, превратилась в колхоз-миллионер, где работают 1300 колхозников. В их распоряжении 56 тракторов, 5 силосных, 5 зерновых, 8 картофелеуборочных комбайнов, более 60 автомобилей. Основная продукция колхоза — молоко и овощи, выращиваемые в закрытом грунте. По надоям молока «Ленинский луч» занимает одно из первых мест в стране.

Может быть, потому, что колхоз большой и богатый, ритм его жизни ничуть не медленнее городского. Здесь, кстати, практически не существует проблемы текучести молодежи. Отмечая приток молодых кадров, вам не преминут напомнить о процессе «омолаживания» колхоза: средний возраст работающих в «Ленинском луче» за последние три года снизился с 42 лет до 39-ти. Естественно, что и основной контингент любителей кино — молодежь.

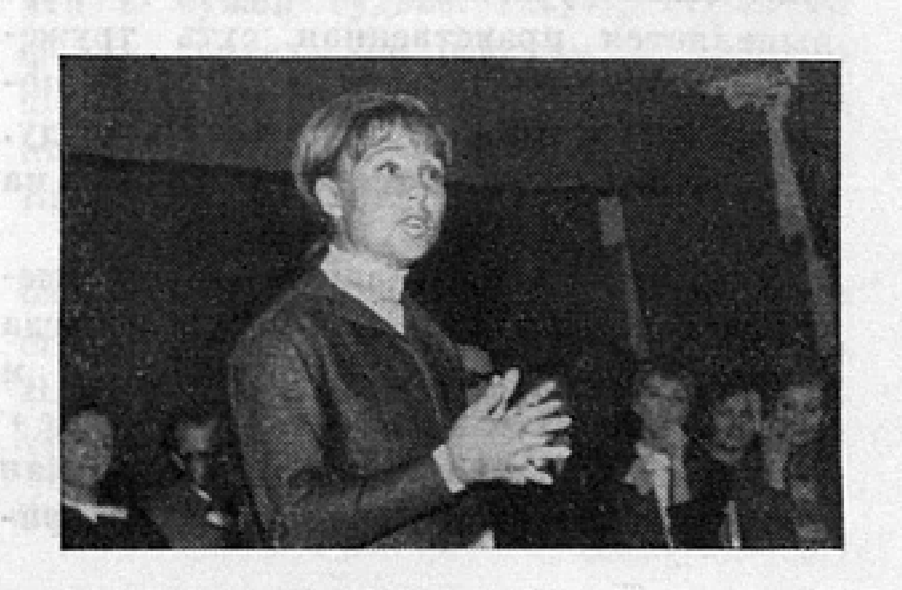
Сначала мы встретились с колхозниками не в клубе, а на общем комсомольском собрании. «Только в труде вместе с рабочими и крестьянами можно стать настоящими коммунистами» — этим тезисом из речи В. И. Ленина на III Всероссийском съезде РКСМ была сформулирована повестка дня. Она предполагала разговор о насущных и еще не решенных проблемах труда и быта в колхозе. Комсомольцы говорили о том, что плохо обстоит дело с собственными кадрами культработников, их почти нет, и что имеет смысл за счет колхоза, который ежегодно выделяет на культурную работу по сто тысяч рублей, посылать людей учиться в Институт культуры. Комсомолка Татьяна Табачникова рассказала о затянувшемся строительстве колхозного Дома культуры, зрительный зал которого рассчитан на 400 человек. А пока занятия кружков, концерты художественной самодеятельности, киносеансы проводятся в приспособленной много лет назад под клуб бывшей овчарне князя Голицына. Это неказистое деревянное помещение едва вмещает 150 человек. А желающих всегда в три-четыре раза больше. И комсомольцы говорили на собрании, что они готовы работать на строительстве нового Дома культуры, чтобы ускорить его открытие.

Но пока (как только закончилось собрание) мы вместе с комсомольцами отправляемся в старый клуб. Здесь уже царит атмосфера праздника.

Приехавших актеров окружили со всех сторон колхозники. Дарят цветы, просят автографы, расспрашивают, над какими ролями сейчас работают и кого мечтают сыграть любимые артисты. Алла Ларионова рассказывает окружившим ее колхозникам о своей героине в фильме «Дикий мед», женщине, многое пережившей в войну, и делится заветной своей мечтой «вложить всю свою душу, все свое сердце в образ современницы». А к Нонне Мордюковой сейчас не подойти, так плотно обступили актрису реальные прототипы ее киногероинь. Среди них — девушка, чьи глаза в этот момент лучатся от радости. Это Валя Сафонова, воспитательница колхозного детского сада. Отец Вали — с 14-ти лет тракторист, мать — доярка. Может быть, частицу судьбы своей матери и увидела девушка в «простой истории» одной из героинь Мордюковой. Поэтому встреча с актрисой и взволновала Валю. «Это просто счастье», — призналась она нам.







На встрече в колхозе «Ленинский луч»

Выступают:

актриса Лидия Смирнова

колхозник П. Ляйбель

актриса Надежда Румянцева

— И мы очень рады, что приехали к вам, — сказал, открывая вечер, заместитель главного редактора журнала Даль Орлов.— Все мы, сотрудники журнала «Искусство кино» и актеры, надеемся поговорить с вами о том, что интересного сделано за последнее время в кино, услышать претензии зрителей к кинематографу и кинопрокату. Такой разговор нам представляется очень важным накануне Третьего Всесоюзного съезда колхозников.

— Хочется, чтобы вы узнали о той большой работе, которую Бюро пропаганды советского киноискусства посвящает непосредственно вам, сельским труженикам, — сказала О. И. Зимина.— В некоторых городах и колхозах Московской области постоянно работают университеты культуры и филиалы столичного кинолектория. И не только в Московской области — на Украине, в Молдавии, Узбекистане, Киргизии, Латвии. Да много ли мест осталось на карте страны, где еще не побывали наши кинобригады? Они вездесущи. И на поля грузинских колхозников, и на Кизлярские пастбища выезжают лекторы и творческие работники кино. Так что нет ничего удивительного и в нашей сегодняшней встрече.

— Два замечательных юбилея мы отмечаем в этом году,— сказала актриса Алла Демидова,— пятидесятилетие советского кино и сорокалетие колхозного строя. Поэтому и нужно нам вместе подвести итоги развития нашего киноискусства, поразмышлять о его дальнейших путях. И в этом вы, кому мы посвящаем часть создающихся фильмов, кому мы адресуем наши фильмы, должны помочь всем нам, тем более — киноактерам.

Действительно, отмечали многие участники встречи, есть настоятельная необходимость разобраться в приобретениях и потерях нашего кинематографа, взявшего объектом художественного исследования село. Надо ли говорить о том, сколь важна деревенская тема в советском искусстве? Это каждому очевидно — ведь в деревне проходил и поныне проходит важнейший рубеж борьбы за коммунистическое переустройство жизни. Здесь производится необходимый народу хлеб. Здесь в напряжении воли, сил, знаний, в мобилизации всех качеств, диктуемых условиями этого фронта, выявляется нравственная суть труженика земли, воспитывается человек нового типа, с новым отношением к труду.

Как же отражается его образ на экране?

На встрече вспоминались многие замечательные фильмы, созданные некогда кинематографистами. Это «Земля» и «Член правительства», «Крестьяне» и «Учитель», «Гармонь» и «Сельская учительница», жизнерадостные лирические комедии И. Пырьева... Но в послевоенном кино стало труднее найти столь же яркие образы работающих на земле людей, крупные типические характеры времени. «Возвращение Василия Бортникова», «Земля и люди», «Дело было в Пенькове» «Чужая родня», «Простая история» и другие фильмы пятидесятых — первой половины шестидесятых годов лишь наметили в нашем кино тему, которую в полной мере выразил, пожалуй, даже исчерпал, в 1964 году «Председатель». В фильме Ю. Нагибина и А. Салтыкова воедино слились пафос исследования социальных процессов, происходивших в деревне, и пафос исследования характера хлебороба.

А дальше опять пробел в освоении кинематографом современности. Вышедшие уже после «Председателя», вдохновленные им фильмы о деревне вновь обращались к вчерашнему дню: «Цыган», «Бабье царство», «Журавушка» и другие. То были хорошие, добрые фильмы, полюбившиеся зрителям, но потребности в фильме о сегодняшней деревне они утолить не могли.

Проблемы же нынешнего села в какой-то мере поднимают лишь два-три фильма последних лет: «Наш честный хлеб», «Ваш сын и брат», «Деревенский детектив»... Список слишком короткий, хотя и об этих картинах можно сказать немало хорошего.

Чем же объяснить робость сегодняшнего кинематографа перед реальностью жизни? Именно этот вопрос волновал участников встречи в «Ленинском луче». Еще на комсомольском собрании тракторист Алексей Виноградов рассказывал, как он, рабочий одного из красногорских заводов, пришел по комсомольской путевке в колхоз:

—Не сразу почувствовал себя уверенно, потому что знания мои о труде в колхозе были явно недостаточными, приблизительными. В этом, мне кажется, помимо других причин немалая доля вины писателей и кинематографистов, которые слабо еще отражают нашу жизнь, часто сглаживают и упрощают действительные конфликты...

Слушая его выступление, я вспомнил, как на недавней встрече писателей с тружениками одного кубанского села, председатель колхоза сетовал о том же. Он недоумевал, почему нередко образы колхозников и производственные конфликты тридцатых годов писатели переносят в свои произведения о современности. Читаешь, мол, и видишь — правдиво написано, все это знакомо, так оно и было. Но именно было. Это правда вчерашнего дня, которую неверно преподносить как сегодняшнюю.

Тот же упрек предъявляли теперь колхозники кинематографистам.

На встрече в клубе и еще раньше — на комсомольском собрании, в кабинете председателя колхоза или в коротком, случайно возникшем разговоре с жителем села,— как только хотелось нашим собеседникам назвать фильмы о колхозной жизни, запавшие им в душу, в первую очередь упоминался «Председатель». И это не каприз памяти. Пронизанная гражданской страстью кинодилогия о яростной схватке Егора Трубникова не на жизнь, а на смерть за будущее своего колхоза, а значит, и за будущее всех колхозов, взволновала сельских зрителей.

— Этот фильм остался в памяти, — сказал С. М. Ульянов. — Он помог нам лучше разобраться в пройденном нами пути.

В пройденном... О «Председателе» говорили многие и всегда сожалея, что нет продолжения фильма сегодня, когда на исходе 1969 год.

Коллеги Нонны Мордюковой по праву могли завидовать ей, потому что фильмы с ее участием то и дело назывались в разговоре.

— Неплохо бы почаще кинематографистам рассказывать с экрана о таких колхозницах, как Саша Потапова — героиня фильма «Простая история», которая нашла смысл жизни в служении людям, в заботах об их счастье и радости,— говорил на встрече колхозник П. Г. Ляйбель.— Ведь их немало в жизни. И в нашем колхозе они есть. Правда, они уже иные трудности преодолевают, новые проблемы решают. Ну так что ж, стоит только внимательно вглядеться в новое, и тогда взгляду художника откроются сложные и душевно богатые люди, прямо готовые герои фильмов о современном колхозе.

О сложном процессе такого познания и об определенном разрыве, который существует между знакомой, подчас лично выстраданной жизнью вчерашнего села и днем сегодняшним, говорила на встрече актриса Нонна Мордюкова:

— Я снималась в семи фильмах на деревенскую тему. Там была другая жизнь, и она мне знакома, начиная от песен, любви, лирики и кончая тяжелыми временами — войной, голодом, становлением. Новый же колхоз я пока знаю хуже. Только иногда вижу, что это уже и не колхоз, а целое предприятие, с той лишь разницей, что люди проводят свое рабочее время не у станка, а возле коровы или на тракторе.

А быт, нравы, культура? Все это, на мой взгляд, уже во многом иное. Может быть, я заблуждаюсь, но мне кажется, не имеет никакого значения — работать ли в таком колхозе, как ваш, или работать на заводе. Теперь это почти одно и то же.

— Что и говорить, — подхватил ее мысль С. М. Ульянов, — город придвинулся к нам, к селу, а село подошло к городу. Экономически мы стали жить совсем по-другому, чем жили раньше.

Сейчас колхозом управляет техника. К нам приезжали таиландская, индонезийская делегации. Зарубежные гости спрашивали: «А где же колхозники работают?»

«Вот тракторы, комбайны, силосные агрегаты. Здесь на всех машинах трудятся люди».

Гости были немало удивлены. Быть может, они ожидали увидеть колхозников с киркой, мотыгой и чем-то подобным. Но эти орудия производства ушли в далекое прошлое. Колхозы стали огромными отраслевыми комбинатами. И слово «колхозник», сама человеческая суть этого понятия, теперь звучит по-иному. Вот и рассказать бы об этом с экрана! Пусть сценаристы и режиссеры, от которых, как вы говорите, зависит замысел произведения, побывают в нашем колхозе и создадут фильмы. Но только не такие, что скоро забываются, буквально на следующий день. Их уже предостаточно.

●

Фильм забыт. Спокойные, немного раздосадованные люди покидают клуб, молча или же возвращаясь к разговорам, прерванным ими полтора часа назад,— словно бы они и не прикасались только что к чужой судьбе. Такую, скрытую, форму зрительской реакции на плохую кинокартину обнажил в своем отчаянном и наивном жесте герой рассказа Василия Шукшина «Критики»*.

Героями рассказа были истые любители кино, сельчане дед Тимофей и его тринадцатилетний внук Петька. Прозу в кинематографическом журнале, принадлежащую перу писателя, при-

* «Искусство кино», 1964, № 2.

несшего в наше искусство жизненный и душевный опыт деревенского жителя, можно было рассматривать и как его полемическое выступление, «разыгранное в лицах». Выступление по вопросам, традиционно волнующим мастеров кино. Как принимают сельские зрители плоды их раздумий, переживаний, творчества? Требовательны ли они? Или способны утешиться легко разрешаемыми недоразумениями пасторальных сюжетов и спорами «жениха и невесты на тему, чей колхоз лучше и кому куда переходить после свадьбы — жене в мужнин колхоз или мужу в женин».

Дед Тимофей в оценке деревенских фильмов «был категоричен до жестокости». Примечателен диалог шукшинских «критиков», обсуждавших один такой фильм.

«— Хреновина, — заявлял он (дед. — *А. Т.*). — Так не бывает.

— Почему не бывает?

— А что, тебе разве этот парень глянется?

— Какой парень?

— С гармошкой-то. Который в окно-то лазил.

— Он не лазил в окно, — поправлял Петька; он точно помнил все, что происходило в фильме, а дед путал, и это раздражало Петьку. — Он только к окну лез, чтобы спеть песню.

— Ну, лез. А вон один раз, помню, полез, было...

— А что, он тебе не глянется?

— Кто?

— Кто-кто!.. Ну парень-то, который лез-то. Сам же заговорил про него.

— Ни вот на столько. — Дед показывал кончик мизинца. — Ваня-дурачок какой-то. Поет и поет ходит... У нас Ваня-дурачок такой был — все пел ходил.

— Так он же любит! — начинал нервничать Петька.

— Ну и что, что любит?

— Ну и поет.

— А?

— Ну и поет, говорю!

— Да его бы давно на смех подняли, такого! Ему бы проходу не было. Он любит... Когда любют, то стыдятся. А этот трезвонит ходит по всёй деревне... Какая же дура пойдет за него! Он же несурьезный парень. Мы вон, помню: поглянется девка, так ты ее за две улицы обходишь — потому что совестно. Любит... Ну и люби на здоровье, но зачем же...

— Чего — зачем?

— Зачем же людей-то смешить? Мы вон, помню...

— Опять «мы, мы». Сейчас же люди-то другие стали!

— Чего это они другие-то стали? Всегда люди одинаковые. Ты у нас много видел таких дурачков?

— Это ж кино все-таки. Нельзя же сравнивать.

— Я и не сравниваю. Я говорю, что парень не похожий, вот и все, — стоял на своем дед.

— Так всем же глянется! Смеялись же! Я даже и то смеялся.

— Ты маленький ишо, поэтому тебе все смешно. Я вот небось не засмеюсь, где попало».

Дедово неприятие в кино малейшей фальши (как может вспомнить читатель) не прошло ему даром. Вскипятился он как-то перед экраном телевизора, да и попортил его малость. И пострадал он, можно сказать, в буквальном смысле из-за своей любви к искусству, строгой любви.

Но можно предположить, что деду Тимофею «глянулись бы» фильмы самого Василия Шукшина, подробно и неторопливо рассказывавшие о его односельчанах, их судьбах и раздумьях, об их широкой душе и сильных руках, о том, как входит городская жизнь в старые крестьянские избы.

Эти фильмы вспоминали колхозники «Ленинского луча», как вспоминали они и экранизацию шолоховского романа «Поднятая целина». К сожалению, мало кто из молодежи знаком с первыми ласточками деревенской темы в кино, фильмами, созданными крупнейшими мастерами кинематографа. «Старое и новое» С. Эйзенштейна, «Земля» А. Довженко — эти ленты и сегодня могли бы во плоти экранных образов представить нашему современнику первые этапы истории колхозного строя.

Фильм «Земля», рассказывали кинематографисты, снимался в селе Яреськи,

где за две недели до приезда съемочной группы был убит колхозный активист, фильм снимался как бы по свежим следам. И в нем кулак убивает колхозного активиста Василя. «Земля» активно вмешалась в жизнь, она помогала в борьбе. Но от этого не стала «однодневкой», пережила десятки и сотни других картин и вошла, по оценке авторитетных критиков, в список двенадцати лучших фильмов «всех времен и народов». Одна из причин — талантливый режиссер, поэт современности Довженко сердцем прочувствовал весь материал, хорошо знал деревню, любил ее.

К сожалению, говорили колхозники «Ленинского луча», пока еще не видно на экране таких картин, которыми кинематографисты могли бы принять участие в общественном обсуждении и решении проблем сегодняшней деревни. В то время как жизнь ежечасно выдвигает много проблем. И именно для того, чтобы успешнее можно было решать их, так необходимо повседневное внимание кинематографистов к деревне — современной, меняющей свой облик прямо на глазах.

— Да, заработная плата не та, что прежде,— рассуждал С. М. Ульянов. — Раньше на трудодень то давали, то нет. Сейчас у колхозника определенная оплата труда.

Да только ли это изменилось? В нашем хозяйстве работает более тысячи человек. Это люди современной деревни. И лица у них, и одежда совершенно другие, не те, что были в 1946—1947 годах. Тогда надевали бог знает какой ватник. Для тех, кто знает деревню только такой, какой она была, все здесь неузнаваемо. Сегодня, осмотрев хозяйство, вы имели возможность убедиться в этом.

К слову о ватниках и прочей канувшей в Лету «типично деревенской» одежде, Людмила Шагалова вспомнила хоть и курьезный, но характерный случай:

— В фильме «Ровесник века», который снимался несколько лет назад, я играла пастушонка. Случилось так, что в Горьком обо мне забыли товарищи по съемочной группе, оставив одну. В подвязанном армяке, в лаптях мне пришлось идти через весь город к гостинице. Это было забавно — я шла, а на меня прохожие смотрели, как на музейный экспонат. Никто не понял, что я актриса, за мной шли люди, дети трогали лапти, а когда я присела, какая-то сердобольная женщина хотела мне милостыньку подать.

Здесь, в клубе, где на тебя устремлены благодарные и испытующие взгляды колхозников, каждому артисту кино хотелось найти какие-то особые слова, доверительную интонацию, каждый старался отыскать в своей творческой биографии след прикосновения к этим людям, к их жизни, заботам и радостям, вспомнить сыгранную роль в фильме о деревне. Пусть маленькую роль, как та, о которой упомянула сейчас Шагалова, или даже роль вовсе не колхозницы, но в фильме о сельской жизни. Лидия Смирнова, конечно же, назвала, как в один голос вспомнили ее и колхозники, свою продавщицу сельпо Дуську в фильме «Деревенский детектив», который, как мы узнали на встрече, имел большой успех в «Ленинском луче». И еще актриса вспомнила о своей героине в фильме «Заблудший» (или «Гнезда»).

— Мне хотелось,— рассказывала она,— сыграть в «Заблудшем» свою роль так, чтобы все поняли, как это трудно — иметь четырех детей, вырастить их, работать в колхозе.

Я люблю деревню! Нет-нет, я говорю это вовсе не потому, что нахожусь сейчас у вас. Я действительно люблю деревню, люблю труд, люблю природу.

Я все в деревне умею делать. Я и жала, правда, еще серпом, и косила, и молотила, и корову доила. Да недавно еще совсем. Только ужасно болели мышцы...

Признаться, я одно время мечтала быть председателем колхоза. Мы тогда снимали в деревне фильм. Заведующий хозяйством там был никудышный, а председатель колхоза — женщина, у которой не хватало сил и воли справиться с теми, кто хотел лишь у себя на огороде работать. Да, был такой период, никто не хотел идти в колхоз. И мне тогда казалось, что если хотя бы три-четыре года отдать деревне, колхозу, то можно такую жизнь здесь наладить... Я верила в это.

И вот, пожалуйста,— героини фильмов «Простая история», «Бабье царство» показали нам, на что способны люди. Заметьте, это были женщины.

На встрече многие говорили: не очень-то везет в кино колхознице, той самой, которую привыкли называть простой труженицей. А она, мол, совсем не проста, это очень подчас сложный, прекрасный в своей сложности характер.

— Несмотря на то, что я родилась в городе и в деревне была только во время войны,— рассказывала актриса Римма Маркова,—

мне посчастливилось сыграть в кино такую женщину. Правда, фильм «Бабье царство», в котором мне довелось воплотить образ Надежды Петровны Криченковой, посвящен годам войны. Это был самый трудный период жизни страны, когда много тягот легло на плечи наших женщин. Здесь-то и выявилась красота моей героини. Несмотря на то, что одета она была плохо, в тот самый ватник, о котором говорил Сергей Михайлович Ульянов, несмотря на то, что внешне она была не очень привлекательной, Надежда Петровна была красивой — это была душевная красота. Только с такими женщинами мы и могли выстоять в годину испытаний.

Подлинное искусство, какой бы жизненный материал оно в себя ни включало, способно волновать и воспитывать широкие массы людей. Не потому ли и назвала уже знакомая нам Валя Сафонова одной из любимых своих кинолент о молодежи фильм «А если это любовь?..». И объяснила нам, что никакой разницы между городскими юношами и девушками, героями фильма, и собой, живущей в селе, она не ощущает. Не потому ли Валя и ее подруги с жадным интересом слушали выступление Надежды Румянцевой, говорившей на встрече о фильмах «Неподдающиеся» и «Девчата», где она создала образы простых девушек, которые — обитают ли в городе или на селе — живут одними и теми же думами, переживаниями:

— Мне, к сожалению, не много довелось сниматься в фильмах, которые рассказывают о тружениках сельского хозяйства. Разве только вспомнить печальной памяти «Черта с портфелем»: по целому ряду разных причин этот фильм получился у нас инвалидом. И мне очень жалко, потому что он мог бы поднять волнующие всех вопросы.

Однако мне кажется, что если фильм рассказывает о настоящих человеческих отношениях, о большой любви, об уважении к своему труду, то это волнует всегда любого человека, независимо от того, чем он занимается — сельскохозяйственным трудом, рабочий ли он, педагог, доктор или космонавт.

Соглашаясь с ней, Людмила Шагалова вновь обратилась к личному опыту:

— А в позапрошлом году вместе со съемочной группой я три с половиной месяца жила в великолепном колхозе-миллионере Винницкой области. Он даже лучше вашего, хотя вы, вероятно, считаете, что такого не может быть, и правильно делаете. Я увидела, что на плохие «деревенские» фильмы там никто не ходит, не нужны им такие фильмы. Зато на «Председателя» они все пойдут, равно как все пойдут на хорошие и советские, и зарубежные ленты.

Голоса из зала: «И у нас также!»

●

Ну что ж, аргументы мастеров экрана весомы. Но есть другие аргументы — репертуарные планы колхозного клуба, беспристрастные свидетели «малокартинья» на деревенскую тему. На восемнадцати «взрослых» киносеансах в месяц в «Ленинском луче» могут увидеть один, в лучшем случае два фильма о селе. В августе, например, это была «Сельская учительница», лента более чем двадцатилетней давности. Киномеханики Николай Саврасов и Павел Мураенков рассказали нам, какие фильмы в последние месяцы не собирали зрителей — приходилось даже отменять показ, — а какие с успехом шли повторно: например, «Журавушка», демонстрировавшаяся в клубе дважды с разрывом в месяц. Когда шла эта картина, устраивали по пять сеансов в день, чтобы ее могли посмотреть все желающие.

Но бывает и так — фильм о деревне создан, его похвалила пресса, а зрители, которым он адресован в первую очередь, слыхом не слыхали о нем. Об этом мне рассказали в Управлении кинофикации при исполкоме Мособлсовета, где я побывал перед поездкой в колхоз, чтобы в беседе с кинофикаторами, по цифрам, сводкам, отчетам составить представление о кинообслуживании сел и деревень области.

Я узнал, что из сельских киноустановок Московской области 50—60 процентов узкопленочных. Чтобы перевести на работу с 35-миллиметровой пленкой всю сельскую киносеть страны, потребуется 10—15 лет, срок немалый. Все это время сельские узкопленочные киноустановки будут голодать, если копировальные фабрики не увеличат число фильмов, печатающихся сейчас на узкой пленке (25 процентов ежегодно выпускаемой кинопродукции). Вот пример: из 17 фильмов, которые вышли на экраны в сентябре этого года, только три и с запозданием увидят жители сел, чьи клубы оборудованы узкопленочными киноустановками.

Другая первостепенная проблема кинообслуживания сел — нехватка транспорта, доставляющего в клубы долгожданные металлические коробки с пленкой. Нередко из-за этого срываются сеансы.

Много раз в печати поднимался вопрос о необходимости предоставить киномеханику льготы, какими пользуются сельский учитель, врач, библиотекарь. Влияние кино на селе огромно. Сила его ощущается во всех областях многогранной жизни колхозников. Киномеханик же на селе — полпред «важнейшего из искусств», тем более если работает он в таком месте, куда не всякий раз доберутся городские лекторы и артистические бригады Бюро пропаганды советского киноискусства. Но может ли стать киномеханик хорошим пропагандистом кино на селе, если он зачастую вынужден совмещать две работы? Например, в Красногорском районе 28 из 65 киномехаников работают по совместительству.

Неудовлетворительна и реклама фильмов на селе.

Проблемы сельского кинообслуживания не потеряли значения даже для такого колхоза, как «Ленинский луч», чуть ли не вплотную соприкасающегося со столицей. Репертуар киносеансов здесь не богат: чаще в клубе «крутят» старые фильмы, такие, что и зрителей порой не собирают. Кто же пойдет их смотреть, если почти в каждом доме есть телевизор: уж что-что, а старыми-то фильмами работники телевидения балуют зрителей изрядно. Поэтому с большой убедительностью прозвучала на встрече просьба заведующей клубом заслуженного работника культуры РСФСР Натальи Ивановны Нестеренко:

— Передайте, пожалуйста, кинопрокату, что все хорошие фильмы мы смотрим и любим. Но просим, чтобы фильмы о колхозе и селе шли у нас «первым экраном». Они нужны нам, как хлеб!

Наталья Ивановна же познакомила меня с двумя пожилыми женщинами, жительницами села — Анной Герасимовной Антоновой и Галиной Васильевной Лобовой, «самыми активными кинозрителями», как отрекомендовала их заведующая клубом. Уже появились на экране титры нового фильма, который мы привезли с собой, а я все разговаривал с ними, примостившись на завалинке.

Галина Васильевна показала мне тетрадь, куда давно уже несколько лет назад, она начала записывать все фильмы, которые смотрела. Настоящий кинокаталог. Листая его, она комментировала некоторые названия: «Вот «Шестое июля». Как же мне понравился этот фильм, какой в нем незабываемый наш Ленин!» На мой вопрос, какие же фильмы они любят смотреть больше других, обе женщины ответили: «Любим, конечно, разные, были бы они хорошие. Но если фильмы о жизни понятной, близкой нам, то к таким мы особенно расположены». При этом они вспомнили и давний фильм о деревне «Крутые горки». Правда, страничка, отведенная в тетради Галины Васильевны деревенской теме, была, мягко говоря, не сплошь заполнена названиями...

Доколь же память будет еще взывать к «Крутым горкам?» Что мешает нашему кинематографу пристально вглядеться в сегодняшнее село?

Ответ в какой-то степени содержался в сказанном на встрече Л. А. Беловой:

— Мне очень понравилось выступление Лидии Смирновой. Она сказала, что все умеет делать — жать и доить. Действительно, только тогда можно отразить настоящую жизнь села, когда актер сам прошел большую школу жизни и знаком с нашим трудом.

Показать современную деревню со всеми ее нынешними конфликтами довольно трудно, для этого нужно жить вместе с колхозниками, испытывать все их нужды, все переживания, радости и невзгоды,— тогда можно сделать такой фильм, который был бы по-настоящему народным. Здесь пригодится и личный жизненный опыт кинематографиста. Ведь чувство земли, чувство крестьянина, связанность его с природой — прошлое ли это?

Многие вопросы, прозвучавшие в разговоре мастеров экрана и кинокритиков с тружениками колхоза «Ленинский

луч», не получили пока ответа. Но мы взаимно остались довольны встречей.

Только к полуночи мы расстались с гостеприимными колхозниками.

За окнами наших машин — ни осени, ни поеживающихся от непогожего сентября лесов, ни полускошенных полей. Черным-черно. Только иногда блеснут, как свечки, фонари комбайнов и донесется до нас их глухое тарахтенье — это, вероятно, вернулись комбайнеры к штурвалам своих «кораблей». Может быть, сейчас они продолжают начатый в клубе разговор, который, конечно же, никого не оставил равнодушным.

Естественно, живая беседа не дает глубинных разработок проблем. Мы этого и не ждали. Стенограмма не в силах донести и того эмоционального накала встречи, той атмосферы взволнованности и радости общения, какие царили в клубе. Мы все ощутили огромный интерес сельских зрителей к кино, общую заинтересованность в его движении от мнимых колхозников и надуманных ситуаций — к реальным людям и конфликтам современного села, желание увидеть на экране фильмы о реальном труде и реальной жизни, исполненные страсти и глубоких мыслей. Их нужно гораздо больше — фильмов талантливых, правдивых, зримо воплощающих эволюцию, которую пережило село, остро ставящих вопросы, выдвинутые временем. Эти фильмы должны будут, как писалось в упоминавшейся здесь передовой статье газеты «Правда», «укреплять веру нашего крестьянства в свои силы и мобилизовать его на новые трудовые достижения».

Такой видится роль кинематографа на селе и труженикам земли и мастерам киноискусства. Зрители колхоза «Ленинский луч» проявили искреннюю озабоченность тем, как служит кино сегодняшнему дню деревни. И это дорого. Это очень важно.

А. ТРОШИН

Проблемы сельской кинопублицистики

Г. Лисичкин

Съезд колхозников — событие большое не только для жизни села, но и для всей нашей страны в целом. На нем будет принят примерный устав сельхозартели, документ огромного значения, определяющий положение непосредственно производителя в трудовом коллективе, положение самого этого трудового коллектива в системе народного хозяйства. Иными словами, разговор идет о человеке, о труде, о таком совершенствовании производственных отношений, которое бы открывало широкий простор, давало большие возможности для раскрытия инициативы каждого труженика. Естественно, наши публицисты не могут быть в стороне от такого события, не могут не задуматься над тем, как отразить в своей работе проведение в жизнь тех идей, которые сейчас закрепляются на съезде колхозников. Вряд ли нужно доказывать, что сельская тема в литературе, журналистике, кино волнует самые различные слои населения, включая и те, которые, казалось бы, очень далеки по своему профессиональному и социальному интересу от этой области. Достаточно вспомнить, как читаются произведения Ф. Абрамова, В. Тендрякова, Е. Дороша, Ю. Нагибина и других, как смотрятся фильмы «Председатель», «Дело было в Пенькове», «Бабье царство» и другие, чтобы убедиться в том, насколько благодарна для писателя, журналиста, режиссера, сценариста эта тема. Советская кинопублицистика имеет в этом отношении положительный опыт, добрые традиции, которые нужно развивать. В свое время

было создано немало хороших фильмов, где остро и своевременно подмечались характерные черты нашей эпохи. С большим сожалением приходится, однако, констатировать, что в последние годы в этой области наблюдается спад.

На этот счет можно строить всевозможные предположения, но, может быть, более правильным будет попробовать поискать хотя бы частичный ответ на поставленный вопрос в тех немногих фильмах, которые в последнее время были выпущены на экраны кинотеатров.

Вот короткометражный фильм, киноочерк «Огульгельды» («Туркменфильм», автор сценария и режиссер Х. Якубов). Это рассказ о знатном туркменском председателе Огульгельды. В годы войны тридцатипятилетняя женщина, потерявшая на фронте мужа, взяла на свои плечи тяжелую ношу — руководство отсталым колхозом. Прошли годы, много лет, и когда-то бедный колхоз стал богатым, действительно по-настоящему богатым. Это видит зритель, в этом его легко убеждает режиссер, показывая добротные дома колхозников, колхозную больницу, школу с прекрасным спортзалом, общественные и хозяйственные постройки. Как удалось этой женщине свершить такое чудо на земле? — невольно спрашивает зритель, с завистью наблюдая, как много хорошего успела сделать эта женщина в своей жизни. Но на этот естественный вопрос фильм не отвечает. Здесь есть только фиксация положения: вот как было плохо до прихода Огульгельды к руководству хозяйством и вот как стало хорошо после. Для раскрытия этой мысли председатель нужен режиссеру лишь для того, чтобы «сфотографировать» ее на фоне новой больницы, новой школы, новой техники... И эти здания, эту технику зритель видит. Не видит он только самого председателя — она оказывается «загорожена», «заставлена» всеми этими вещественными доказательствами, которые в таком количестве нагромоздил в фильме режиссер. А по решительным чертам лица, так контрастирующим с фотографией молодой женщины — Огульгельды, которую показывает режиссер в фильме, — зритель догадывается, что между двумя точками в ее жизни, между двумя уровнями хозяйства, которым она руководит, лежит отнюдь не прямая, ровная линия. Но автор сценария об этом фактически ничего не говорит. Он полностью заворожен увиденным в колхозе достатком, так сказать, «вещами». В этом своем увлечении он даже забыл дать слово своей героине. На протяжении всего фильма Огульгельды молчит. Усталой походкой она ходит от объекта к объекту, куда ставит ее режиссер. Говорить, комментировать работу хозяйства — это право целиком узурпировал диктор, который обо всем судит, дает всему свои оценки. Есть в этом что-то неуважительное по отношению к герою фильма, справедливо заслужившему всеобщий авторитет и уважение людей. Право же, человек, который так долго и успешно руководил большим и трудным хозяйством, может рассказать о своем деле больше и лучше.

Речь не идет тут о том, как это сделать: дать ли самой героине «играть» себя или от ее лица диктор будет комментировать события, факты. Это вопрос важный, но скорее технический. Здесь же существенно другое — нужно, чтобы фильм глубже и всеми возможными средствами киноискусства раскрывал личность человека.

Секрет успеха колхоза, которым руководит Огульгельды, авторы видят исключительно в личных качествах председателя. Это старое, упрощенное представление пропагандируется в фильме весьма энергично. Конечно, от руководителя хозяйством зависит очень многое, но нельзя же, оставаясь на почве реальных фактов, не видеть, что для реализации этих положительных личных качеств нужна соответствующая общая экономическая обстановка. Очень важны распорядительность, твердость, душевность в отношении руководителя к членам коллектива хозяйства, но вряд ли одни эти субъективные качества в состоянии компенсировать, перекрыть последствия, которые могут быть вызваны просчетами в ценах на продукцию, в материально-техническом снабжении хозяйства, в планировании производства и т. п. Ведь без техники, стройматериалов, химикатов личные качества руководителя, какой бы сильной личностью он ни был, вряд ли дадут большой эффект. Талант руководителя раскрывается у Огульгельды, можно сказать, прямо пропорционально развитию общей экономической атмосферы в стране. Установление экономически обоснованных цен на хлопок, фрукты, овощи позволило, как это можно предполагать и по фильму, резко повысить доходы хозяйства, а улучшение снабжения села техникой, стройматериалами способствовало коренной перестройке быта и всего производства в целом. Вряд ли колхоз имени Калинина, которым руководит Огульгельды, приобрел нынешний, современный облик, если бы не было принято партией тех мер в области сельского хозяйства, которые изменили положение этой отрасли в системе народного хозяйства.

Ошибка авторов, решивших показать расцвет одного из наших колхозов, состоит, на мой взгляд, как раз в том, что они дают становление хозяйства в полном отрыве от той обстановки, в которой оно в разное время жило, в отрыве, по сути, от истории страны. Эта искусственная изоляция и привела к тому, что внутренние пружины, сам механизм роста колхоза остались где-то за экраном. В результате и получилось очень упрощенное объяснение причин успеха этого хозяйства, которые так формулирует один из героев фильма: до Огульгельды все председатели были пьяницы, а она — женщина, человек непьющий, оттого и дела в колхозе быстро пошли на лад. Если бы развитие экономики зависело только от этого!

Авторы пытались в своем киноочерке отразить и роль партийных организаций в судьбе Огульгельды. Но сделано это тоже очень упрощенно. Перед избранием Огульгельды председателем ее, как говорит сценарист, вызвали в райком партии и сказали: будем рекомендовать тебя на эту работу. Огульгельды, естественно, сомневалась — справится ли. Но в райкоме просто и уверенно сказали: справишься — ты же коммунист! Сказали правильно. Но зрителю этого мало. Он хочет знать, почему все-таки из многих коммунистов работники райкома выбрали именно эту женщину, как разглядели в ней талант руководителя.

Так подробно говорить о фильме «Огульгельды» заставляет нас то обстоятельство, что ошибки, шаблоны, присущие ему, довольно широко распространены еще в кинематографии. Вот фильм, созданный совершенно в другом конце страны — на Куйбышевской студии кинохроники: «История села Резоватого»

(автор сценария и режиссер Д. Дальский). В основу фильма положена та же самая идея: вот как плохо жили в селе прежде и вот как хорошо теперь. Применен и тот же самый прием, что в предыдущем фильме,— отснято все, что построено в этом селе за последние годы, и как верх, видимо, всяческого благополучия продемонстрированы художественная самодеятельность, деревенская школа, где дети изучают английский язык. Как же создано это богатство? — спрашивает диктор у одной из колхозниц. Упорным трудом всего коллектива — может предполагать зритель. Но ответ несколько неожиданный — даже трудиться особенно для этого, оказывается, не приходится — летом нужно работать, а зимой, слышится с экрана, работы почти совсем нет. О сезонности сельского труда, об экономическом ущербе, с этим связанном, зрителю, конечно, в той или иной мере известно. Но когда об этом недостатке говорят в таком вот контексте, то все вещи начинают выглядеть иначе. Итак, если не дружный, квалифицированный и настойчивый труд — первоисточник богатства этой артели, то что же? С экрана слышится уверенный голос: «Людьми нас сделали местные руководители, в первую голову — председатель колхоза». С этим утверждением, судя по всему, полностью согласен и автор сценария, так как, сочтя, что на поставленный вопрос дан исчерпывающий ответ, он переходит к другой теме. Собственно, такой взгляд автора на вещи весьма полно отразился на всем фильме. Источником всех замыслов, инициатором новых начинаний, долженствующих осчастливить коллектив, выступает, как показано в фильме, фактически один председатель. Даже членам правления колхоза отведена скромная роль людей, восхищающихся мудрыми решениями, смелыми замыслами своего председателя. Особенно в этом смысле неприятна из-за слащавости сцена, когда председатель объявляет о своем намерении включить в колхозные планы строительство каскада прудов, домов городского типа для колхозников и т. п. Такие вопросы решаются и должны решаться самими колхозниками на общем собрании. Известно: им принадлежит решающий голос в определении того, что, когда и в какой очередности строить.

Такой подход к раскрытию темы отнюдь не способствует тому, чтобы вскрыть настоящую ценность работы руководителя, показать всю трудность в его поисках «общего языка» со всем коллективом, в его умении выражать наиболее полно интерес этого коллектива и вырабатывать конкретные меры для реализации этого интереса. Приукрашивание, идеализация роли руководителя оборачиваются упрощением его образа.

В противоположность предыдущему киноочерку в «Истории села Резоватого» действующие лица говорят. Диктор не полностью вытесняет их с экрана. Но если вслушаться в то, что и как они говорят, то сразу же заметишь — это только голос изменился, а текст, так сказать, заготовлен, составлен сценаристом. Так что, по сути дела, и здесь действующие лица выполняют в значительной степени роль статистов.

Если попытаться сформулировать наиболее общий недостаток двух названных фильмов, то можно, пожалуй, сказать, что события в них разворачиваются на условном фоне, без должного проникновения в суть социальных проблем и тенденций.

В фильме «Улов» (Рижская киностудия, 1969 год, автор сценария и режиссер А. Фрейманис) есть, казалось бы, попытка преодолеть этот недостаток. Однако автор из одной крайности впадает, на мой взгляд, в другую. Показывая нелегкий труд рыбаков, он концентрирует все внимание на технической, физилогической стороне труда. Вот группа рыбаков отправляется в море, устанавливает сети, борется со стихией, вытаскивает сети, радуется богатому улову, возвращается домой, отдыхает, умеренно и довольно скучно развлекается. Люди рождаются, взрослеют, женятся, стареют, умирают. На их место приходит новое поколение, которое отличается от предыдущего в лучшем случае лишь тем, что ловят рыбу с помощью более совершенных технических средств. Отбросив условный социальный фон, автор не сумел заменить его реальным, и герои остались, по сути, вне общества, вне времени.

Речь не идет, конечно, о том, чтобы заставлять героев перечислять события, о которых пишут свежие газеты. Но ведь общество, как и отдельный человек, входящий в состав его, живет своей жизнью, и эта жизнь накладывает отпечаток на судьбу отдельного человека, на условия его жизни, работы. Богатый улов — это, видимо, половина дела. Показанные в фильме рыбаки — не индейское племя, заготавливающее ровно столько рыбы, сколько нужно для собственных потребностей, и оттого озабоченное лишь степенью мастерства при ловле. Поэтому в реальной жизни наших рыбаков, вернувшихся с моря, волнует, где, кому, как, сколько рыбы они отдадут, что за это получат, какую жизнь эта выловленная рыба обеспечит, какие возможности возникнут благодаря этому для того, чтобы в следующий раз выйти в море лучше вооруженными. То есть как смогут рыбаки менять условия своей работы. Вот эта общественная судьба улова, наиболее распаляющая как раз человеческие страсти, осталась за экраном. Может быть, поэтому действующие в фильме лица и получились такими бесстрастными, скучными, угрюмосонными. Даже удачный улов как-то не очень радует людей. И это не случайно. Автор рассуждает о том, что «труд — это навоз», что постоянная возня на работе в грязи может осточертеть, надоесть так, что все станет безразличным, «все станет до ручки, до фонаря». Было бы непростительным ханжеством упрекать автора за то, что он не умиляется при виде людей, работающих по колено в холодной воде, мокнущих под дождем, обдирающих руки при выборке из моря сетей и т. д. Не о маниловской поэтизации труда идет речь, не о том, чтобы показывать все умытым, подстриженным, побритым и наодеколоненным. Почти любой труд сопряжен в той или иной мере с какими-то неприятными сторонами его. Но автор фильма «Улов», рассуждая о неприятности, о скучности труда, путает два разных аспекта этого понятия. За внешней стороной он не замечает внутренних мотивов тех настроений, о которых в данном случае говорит. Может быть, они возникают от неудовлетворенного в человеке желания почувствовать себя в большей степени хозяином на своем рабочем месте? Тогда документалист обязан разобраться в конкретных причинах этого, показать, что мешает его героям броситься всеми силами в осуществление какой-то смелой мысли, полностью проявить свои способности в любимом деле. На сентябрь-

ском Пленуме ЦК КПСС 1965 года было специально сказано о необходимости всемерно развивать у всех работников чувство хозяина в отношении к производству. Достичь этого можно не столько за счет провозглашения того, чтобы каждый работник был бережливым, дисциплинированным и т. д., сколько за счет совершенствования производственных отношений в обществе, за счет расширения прав и обязанностей каждого отдельного рабочего коллектива, каждого отдельного его члена. Было бы как раз очень полезно, чтобы наши фильмы о жизни человека в производстве как раз обращали внимание на эту сторону дела, показывая, как удачно найденная форма связи человека с его делом пробуждает у него чувство хозяина. Сделать это, разумеется, совсем не просто. Но здесь важен прежде всего угол зрения на труд, на пути изменения отношения к нему. В фильме «Улов» авторы придерживаются вольно или невольно такого мнения, будто труд как неприятная необходимость выступает делом совершенно естественным. И надо сказать, что такой взгляд на вещи присущ отнюдь не только этому фильму.

Тот же настрой чувствуется в киноочерке «Призвание» (второй рассказ из фильма «Трое в пути», автор сценария С. Дробашенко, режиссер В. Трошкин) — о бригадире бийского зерносовхоза. Речь идет в данном случае о совхозе, но события, показанные в фильме, могли происходить и в колхозе, хотя, конечно, определенная специфика тут все-таки имеется. Перед нами молодой, строгий и очень собранный человек, руководящий немалым коллективом людей. Не будем говорить о том, что режиссер поставил его не совсем в удобное положение, заставив, по существу, говорить о самом себе, о своем, так сказать, стиле руководства. Бригадиру, как видит зритель, приходится нелегко. Но его трудности несколько иного рода, чем те, которые приходится преодолевать рыбакам в фильме «Улов». Те борются с природной стихией, для этого им нужны сила, здоровье, решительность и сноровка. У нашего же бригадира заботы иного рода. Вот на экране появляется пьяный гармонист. Лето, солнечный день, в совхозе, видимо, работы невпроворот, а тут человек в страдную пору крепко загулял и, судя по развернутым во всю ширь мехам, наверное, не один. Бригадир справедливо его осуждает. Но это еще случай сравнительно безобидный. Через несколько кадров на экране появляется виноватое, смущенное лицо механизатора.

Только вчера в пьяном виде этот тракторист погубил посевы сахарной свеклы на огромной площади. Как быть с такими вот людьми, как заставить их добросовестно работать? — вот вопрос, на который каждый день бригадир ищет ответ. Затем мы знакомимся с ветеринарным техником — розовощекая, упитанная. Бригадир осуждает ее за несерьезность, за недобросовестное отношение к труду. Очень сдержанно говорит он и об агрономе, работающем рядом с ним. Тема, начатая в предыдущем фильме, здесь как бы продолжена. Если признать, что труд — скучная, неприятная обязанность, то случаи недисциплинированности, с которыми приходится сталкиваться нашему бригадиру, вроде бы закономерны. Но в данном случае нас интересует не то, насколько снятые факты соответствуют действительным случаям из практики, а сам принцип отношения к ним авторов, ви́дение подлинных причин таких

неприятных явлений. Однако авторы не поднимаются до делового, вдумчивого осмысливания увиденного. Они попросту делят людей на «хороших» и «плохих», на добросовестных и недобросовестных и считают, что главная беда в том, что еще не все стали «хорошими» и «сознательными».

Нужно все-таки тут вспомнить многочисленные материалы, опубликованные за последние годы в нашей печати. Ориентация на прибыль, и моральное и материальное стимулирование серьезнейшим образом повлияли на дисциплину в коллективе, рабочие становятся нетерпимыми к бракоделам, прогульщикам, возрождается в этих условиях борьба за экономное расходование средств на производственные нужды и т. п. Здесь нет нужды говорить обо всем этом, необходимо, наверное, только напомнить эти факты, чтобы еще раз повторить, что без личного морального и материального интереса у непосредственного производителя к развитию производства дело наладить в хозяйстве не удается. Проводимая в нашей стране хозяйственная реформа и направлена на решение вопросов именно в этом духе. Автор сценария находится на старых позициях, в плену старых представлений, оттого «Призвание» и не помогает зрителям осмысливать конфликтные ситуации, не помогает поискам правильных решений. В результате и бригадир, человек безусловно принципиальный, преданный своему делу, оказывается в фильме, по сути, бессильным, беспомощным. Ведь то назидание, которое он читает и веттехнику и трактористу, вряд ли поправит дело, компенсирует нанесенный хозяйству ущерб. Неясно и другое: что же гарантирует бригаду от повторения в дальнейшем тех случаев, которые так огорчают хозяйственного бригадира? Этой безвыходной ситуации не получилось бы, противопоставь автор сценария безответственному отношению к труду не только волю бригадира, но и те новые экономические меры, которые проводятся в народном хозяйстве.

Фильмы, о которых идет здесь речь, сделаны в последние два года. Об этом зритель может догадаться по маркам показанных тут машин, по современным жилым и хозяйственным постройкам. Но как контрастирует с этим техническим модерном общественное осмысление происходящих в жизни процессов! Упомянутые здесь киноочерки сделаны на представлениях пятнадцатилетней давности. От подобных представлений сегодняшние публицисты ушли далеко вперед и успешно «копают» сейчас вглубь. Мне хочется сослаться в этой связи на серьезные статьи Ю. Черниченко, А. Волкова, О. Павлова, С. Ярмолюк и других, опубликованные в последнее время в «Правде» и «Известиях», задающие хороший тон в разработке деревенской тематики. Мне кажется, что авторы наиболее удачных очерков оказались впереди оттого, что они не формально, а по существу взяли за основу всех поисков в работе то направление, которое было утверждено партией на мартовском и сентябрьском Пленумах ЦК КПСС 1965 года в связи с переходом на новые принципы руководства экономикой. В кинопублицистике, видимо, как это можно понять на примере просмотренных фильмов, этот новый подход к явлениям жизни утверждается медленно. И все-таки радует, что утверждается!

Говорить об этом позволяет киноочерк «Четвертый председатель» (Рижская киностудия, 1968 год, автор сценария и режиссер Г. Франк).

Это рассказ о председателе латышского колхоза Збиткусе, проработавшем на этом посту вот уже пятнадцать лет. Здесь нет того обычного тона, в котором говорят о передовом председателе. Он не загораживает на экране своей фигурой всего коллектива хозяйства, да и коллектив тут выступает не в роли фона, на котором виднее масштабность руководителя, а как совершенно самостоятельная сила, для нормального функционирования которой как раз и нужен председатель. Отсюда и специфическая логика героя. Он, как говорит автор, считает, что помощников надо подбирать умнее себя. Нам показывают помощников председателя. Это люди очень самостоятельные, чувствуется, что в своем деле, на своем участке они, как это и должно быть, разбираются лучше председателя. А председатель не подменяет своих специалистов и увязывает их знания, их работу с общей логикой хозяйственного механизма. На базе этой взаимообусловленности, на основе обоюдной потребности друг в друге и рождаются слаженность, авторитет, взаимное уважение.

Председатель, как показано в фильме, не тот, кто лишь понукает людей на работе. Он распорядителен, думает о стимулах. В колхозе занимаются выращиванием хрена, проводят мелиорацию, и все это, как убеждает фильм, не ради какого-то абстрактного интереса, а ради людей, которые в результате всех проводимых мер получают с каждым годом, с каждым разом больше удобств, выше оплату, получают от своей работы огромное моральное удовлетворение. Автор фильма раскрывает утверждающуюся сейчас новую логику хозяйствования, логику, которая исходит из стремления реализовать право коллектива чувствовать себя хозяином на своем производстве. Фильм называется «Четвертый председатель». Речь должна была идти в нем о руководителе. Но в фильме получается так, что, пожалуй, сам-то председатель реже всего появляется на экране. По крайней мере такое ощущение создается. И это, на мой взгляд, удача автора, который раскрывает образ своего героя через других действующих лиц, через дела коллектива. Зритель ощущает, что успех колхоза — это не сверхчеловеческие качества председателя, а слаженный труд всего коллектива, а эта слаженность, в свою очередь — результат такого подхода к руководству людьми, производством, когда ищут и находят внутренний, моральный и материальный интерес каждого человека в развитии того дела, которым он занимается. Это как раз и есть тот новый подход к людям, к управлению экономикой, которого так не хватает тем фильмам, о которых речь шла раньше.

Наша документальная кинематография в большом долгу перед сельскими тружениками. Но одна лишь констатация этого положения вряд ли способна помочь делу. Чтобы решительно поправить положение в этой области, наши сценаристы и режиссеры должны глубже понять, проникнуться логикой тех преобразований в хозяйственной и общественной жизни нашей страны, которой пронизаны партийные решения, ориентирующие на переход к новым принципам руководства экономикой.

Новые фильмы

Славные герои Реваза Чхеидзе

Л. Дуларидзе

«Ну и молодежь!». Сценарий С. Жгенти. Постановка Р. Чхеидзе. Оператор А. Филипашвили. Художники З. Медамаринашвили, М. Медников. Композитор С. Цинцадзе. Звукооператор Д. Ломидзе. Редактор А. Махарадзе. «Грузия-фильм», 1969.

С тихой, повествовательной интонации, с точных, мимоходом сделанных зарисовок, с черточек тбилисского быта начинается новый фильм Р. Чхеидзе. Фильм о молодежи, о выпускниках школы, о тех, кто, как говорится, выходит в жизнь. Вернее — выходил в жизнь весной 41-го года.

...Ребята идут в школу. С улицы, где собирается группа мальчишек, шумливых и развязных, действие переносится в класс. Десятый класс. Типичный класс типичной довоенной тбилисской школы.

Зритель всегда откликается на подробности, напоминающие ему о его собственной школьной жизни, — это трогает, даже умиляет, и чем старше человек, тем, наверное, сильнее. Не знаю, был ли у авторов фильма расчет на такое восприятие. Во всяком случае, вся первая половина картины проникнута настроением этой конкретной, непридуманной действительности, знакомой каждому и каждому дорогой.

Эта действительность вовсе не безмятежна, если мерить ее мерками мирной жизни или разбирать по формулам «школьного» фильма, хотя и нет в ней острых столкновений и трудно разрешимых конфликтов. Но она становится для ребят, героев фильма, и для нас, зрителей, памятью о счастье и безмятежности. Так было тогда, до войны, и вчерашние школьники, сидя в окопах, будут вспоминать потом эти недавние, безвозвратно ушедшие дни — изменится их



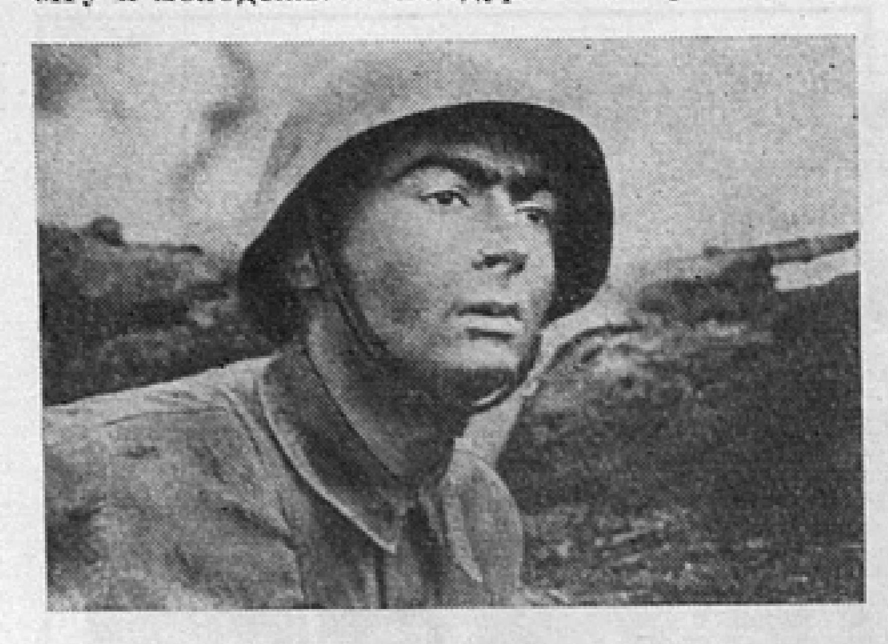
взгляд на мир, и по контрасту с фронтовой жизнью они острее оценят свое прошлое.

Внимание Р. Чхеидзе к подробностям мирного, довоенного бытия слишком постоянно, чтобы его можно было счесть случайным. Замедленность начальных частей фильма, повторение реального темпа жизни осуществляются в фильме иначе, чем часто предполагает современный кинематограф с его стремлением вглядеться поближе, попристальнее в реальность, в человеческую психологию, чтобы в едва заметных, как будто нечаянных чертах документально зафиксированной действительности отразить ее сущность. У Чхеидзе принципиально иной подход к материалу, обозначившийся еще в его первой самостоятельной работе «Наш двор». Он подчиняет простые, повсеместно встречаемые, легко узнаваемые явления довольно жесткой сюжетной организации.

Итак, сценарист и режиссер фильма «Ну и молодежь!» отобрали для показа заведомо повседневное, почти банальное. Характерна в этом смысле речь героев: обилие ходячих фраз, ленивые шутки — не остроумие, а просто распространенная манера разговора, подзадоривающая, колкая, добродушно-иронизирующая. Это не только повседневно-бытовое, но и национальное.

Режиссер не спешит что-либо акцентировать, ведет рассказ просто, без нажима. Намеренно упускает эффектные возможности, хочет подчеркнуть обыкновенность своих героев. Он, не торопясь, знакомит с ними зрителя, дает приглядеться, запомнить их как следует. Чтобы затем понять, оценить, глубже разобраться в том, чего стоят — по самому большому счету — его персонажи. «Ну что за молодежь нынче?!» — этот вечный вопрос-восклицание мимоходом прозвучит в начале фильма: всего лишь реп-

«Ну и молодежь!». Баадур — М. Борашвили



Редиска — Г. Ломая



лика прохожего. А для Чхеидзе в выяснении этого вопроса — основное то, ради чего он делал картину.

В переломный — не только для сюжета, но прежде всего для жизни, для самой действительности — момент произойдет в фильме переход от легких, беспритязательных зарисовок к эмоционально насыщенному размашистому письму. «Война!» — и вот сметается все привычное, каждодневное, приходит иная повседневность, та, к которой привыкнуть нельзя, новые измерения вступают в силу и меняют закрепленный в традициях уклад.

...На тихую улочку вырывается женский плач. Мать оплакивает сына — вот что стало теперь повседневностью. Для героев фильма война начинается не с бомбежек и артподготовок — с этим они столкнутся позже,— война приходит к ним как недобрая весть, как этот заглушенный стенами дома плач. И начинается с проводов одноклассника, первым призванного в солдаты.

Тема, возникшая в начале картины и сформулированная в ее названии, не то чтобы меняется, она переводится в иной регистр, и в ней отчетливо прорастает еще одна — включение в войну, в общее патриотическое дело. По-школьному реагируют ребята на события, будто даже радуясь признанию собственной взрослости, не ощущая еще во всей полноте драматизма переменившейся действительности.

Ребята идут на фронт. Но даже солдатская жизнь начинается тоже как-то не по-взрослому: еще очень сильно в них полудетское восприятие мира, и не скоро они от него отделаются, в сущности, и не отделаются вовсе, не успеют. Будет у них первый бой — настоящий бой, с отвагой, которая как бы сама собой появляется в азарте борьбы, с радостью возвращения в окопы, со счастьем видеть всех своих невредимыми. А потом они столкнутся с первой смертью — от шальной пули погибнет Леван, над которым все так любили подтрунивать...

То, что происходит на экране, мы как будто бы видели, оно нам знакомо в общих своих чертах. Реваза Чхеидзе и сценариста Сулико Жгенти не назовешь первооткрывателями темы. Рассказ о вчерашних школьниках, юнцах, которым жить да жить, если б не война,— эта тема пришла в киноискусство давно. Но никто не может обвинить художников, вновь обратившихся к известному сюжету, в повторении виденного. Путь к повторению указан самой жизнью, и речь может идти лишь о том, какими идейными и художественными мотивами инспирировано возвращение к, казалось бы, уже до дна исследованной теме.

«Мы сняли картину,— говорил Р. Чхеидзе,— о юношах и девушках 40-х годов. Война подняла их с ученических парт и бросила в пламя великой

Темур — К. Коридзе



Леван — Т. Толорая



битвы. И они выполняли свой долг. Мы лишь хотели показать в фильме, что те тяжелые и героические годы способствовали выявлению самых высоких человеческих качеств. И последующие поколения унаследовали все лучшие черты военного поколения.

Автору молодежного фильма очень важно определить, на каких примерах и идеалах построит он свои этические и эстетические концепции. Что касается меня, то я думаю, что только яркий положительный пример несет в себе заряд высокой нравственной силы».

Это не просто авторская декларация. Это раскрытие идеи фильма «Ну и молодежь!». И, может быть, наиболее яркое, сильное выражение она получает в тех военных эпизодах картины, где герои поднимаются на подвиг.

Обрыв на линии связи. Пригнувшись, бежит по открытому полю под обстрелом связист. Тянет провод. Кажется, осталось преодолеть всего несколько метров. Все быстрее и быстрее разматывается катушка с проводом, оставленная в окопе, где с напряжением следят за ней товарищи солдата. И вдруг — катушка остановилась. Молча переглянулись бойцы, и уже другой солдат тянет линию связи, а на вращающуюся катушку смотрят его друзья. Снова остановилась катушка. И третий бросается под обстрел... Четвертый...

По-настоящему образна, многозначна эта часть фильма. Фронтовая линия связи, от которой зависит сейчас судьба взвода, вырастает до более широких понятий, маленький участок боя, где сражаются герои фильма, становится как бы решающим рубежом Родины.

Чувство глубокой народной солидарности побуждает молодых солдат к подвигу. За спиной героев не только родной город — вся страна, их подвиг — подвиг советского народа. Так героическая, патриотическая тема фильма раскрывается и как интернациональная. Чхеидзе здесь снова обращается к мотивам фильма «Отец солдата», показывая единение, сплоченность советских людей, воспитанных в духе интернационализма.

Герои фильма «Ну и молодежь!» — разные люди, и разные должны были быть у них дороги. Должны были, но не будут — всенародна беда, и война еще крепче объединит их до тех пор, пока не погибнут один за другим в ее огне ребята, которых мы успели узнать и полюбить.

И только мальчишка по прозвищу Редиска — добровольный завхоз, администратор и казначей группы — останется в живых, дойдет до Берлина и на щербатой стене рейхстага мелом выведет имена своих друзей — одноклассников и однополчан.

Тема закономерности, естественности подвига, долга для Чхеидзе настолько

обязательна, безусловна, что он, похоже, не считает даже нужным ее специально доказывать, обосновывать, аргументировать, а просто констатирует как нечто естественное и необходимое.

К сожалению, в фильме «Ну и молодежь!» порой сталкиваешься с такой бездоказательностью. Ведь мало довольствоваться только констатацией факта, мало показать действие, нужно показать и то, как оно стало возможным. А этого иной раз нет в фильме, и первой виной тому — сценарий. Хотя повинна и режиссура: там, где постановщик ослабляет интерес к переходным психологическим состояниям героев, сосредоточивая все внимание на кульминационных моментах, тема неизбежно ограничивается конспективным изложением, не разрабатывается вглубь.

Характеры героев фильма не показаны в последовательном, постепенном развитии. Заявлены «исходные данные», затем в соответствии со строением сюжета происходит резкий скачок из одного состояния в другое — дается результат, подводится итог. Между тем, во вчерашних школьниках уже были заложены черты завтрашних солдат, защитников Родины. В картине же это новое качество, в котором предстают герои, выглядит для зрителя если не неожиданностью, то, во всяком случае, недостаточно обоснованной закономерностью. Видимо, в полемическом задоре авторы картины в поисках контраста затушевали, не раскрыли с необходимой полнотой характеры своих персонажей.

В ткань фильма, непритязательного и негромкого, режиссер вводит элементы символики. Вот после выпускного вечера ребята шеренгой идут по аллее, позади них падает срубленная садовником ветвь, потом еще одна, еще и еще, а дорогу им перекрывает строй солдат — и вы отмечаете в своем сознании, что для Чхеидзе это не просто поэтическая деталь, а символ, знак: кончился определенный этап жизни героев. Осталось позади безмятежное детство. Вот герои на парашютной вышке: прыгает один, второй, третий. Каждый произносит перед прыжком какие-то особенные слова, читает стихи — все это громко, настойчиво, чтобы нельзя было не понять, не обратить внимание: совершается действие, смысл которого не исчерпывается содержанием эпизода.

Сами по себе эти символы возражения не вызывают. Но режиссер явно перегружает действие этими равнозначными символами, отступает порой от первоначально избранной манеры, главная сила которой в предельной конкретности.

Это замечание вовсе не значит, что мы отказываем Р. Чхеидзе в праве на патетику, нет, описанные выше эпизоды героизма гибели молодых солдат тоже патетичны. Простота и безыскусственность взгляда на мир характерны для Чхеидзе так же, как характерно для него стремление внести в обыденную ситуацию свой собственный, пафосный романтизм.

Зная не один фильм режиссера, можно с уверенностью сказать, что без этих ударных моментов Чхеидзе трудно обойтись. Такова особенность его стиля. Достаточно вспомнить «Отца солдата», где переходы от житейски-достоверного к патетическому, от мельчайших натуральных подробностей к символу, вырастающему из той же конкретной реальности, удивительно органичны.

Нельзя сказать, что в картине «Ну и молодежь!» материал не давал возможности для таких переходов. Но, взявшись рассказать обычную историю, Р. Чхеидзе делает все, чтобы она так и воспринималась, но иногда неожиданно, пренебрегая художественной логикой, переключается на патетический стиль, не подготовив к этому ни своих героев, ни зрителей. В таких случаях повествование теряет в своей цельности.

К творческим поискам Р. Чхеидзе критики с самого начала отнеслись заинтересованно. В сущности, это были не поиски стиля (манера режиссера определилась почти сразу, и уже по фильму «Наш двор» можно судить о его художественном почерке), а скорее поиски своей темы, которая с наибольшей полнотой соответствовала бы мировосприятию художника.

После фильма «Наш двор» Чхеидзе делал разные картины. Здесь была и экранизация историко-героического произведения «Майя из Цхнети», был «Клад», где нравственным исканиям автора не хватило глубины и естественности. Лишь получив сценарий, в котором органически соединились две присущие творческой стилистике режиссера линии — патетическая и бытовая, — Чхеидзе создал свою лучшую картину — «Отец солдата».

Теперь мы видим, что создатели фильма вновь вернулись к той же теме, к тому же периоду нашей советской жизни — значит это им дорого, не отпускает их, беспокоит, волнует.

В «Отце солдата» герой — старик с устоявшейся нравственной позицией, с народной, крестьянской, взращенной большим жизненным опытом мудростью.

В фильме «Ну и молодежь!» герои — мальчишки. У них нет еще серьезного житейского опыта, они — всего лишь на пороге постижения жизни. Но их духовная сила, их нравственное мужество столь же незыблемы, как и цельность старого крестьянина.

В этой вере в человека, в добром, гуманном взгляде на мир, снова проявившихся в новом фильме С. Жгенти и Р. Чхеидзе, залог их будущих художественных открытий.

Чужая схема мстит

Л. Крячко

«Безумие». Сценарий В. Лоренца. Постановка К. Кийска. Оператор А. Заболоцкий. Художник X. Клаар. Композитор Л. Веэво. Звукооператор X. Ляяниеметс. Редактор Г. Скульский. «Таллинфильм», 1969.

Война идет к концу. Но гитлеровские преступления продолжаются.

Первые кадры фильма — фашисты готовятся к очередной расправе: собираются расстрелять душевнобольных.

Распахиваются ворота лечебницы, украшенные средневековым изображением шутовского колпака. Позванивают на колпаке колокольчики, грубым смехом отзывается солдатня, отряд фашистов вступает во двор больницы. Кто-то из здешних обитателей пытается пристроиться к марширующим солдатам, кто-то выкрикивает: «Ура! Да здравствуют наши освободители!» Во дворе, вокруг бассейна, наигрывая на губной гармонике, ходит и ходит больной человек — безостановочно и бессмысленно его кружение. Больные бродят группами и поодиночке — несчастные безумцы... Командир отряда громогласно объявляет, что всем сейчас предстоит небольшая прогулка. Зритель понимает, что это значит: больных людей отведут в лес и там расстреляют. Убийцы, фашисты, — подлые безумцы... В острой коллизии откровенно обозначена главная тема фильма, заявленная в названии: безумие фашизма предстанет перед нами.

Но тут опять растворяются тяжелые ворота. Прибывший — маленький сухонький человек весь в черном — приостановит готовящуюся расправу, пройдет в кабинет к главному врачу и представится, назвавшись штурмбанфюрером Виндишем. Доктор, увидев перед собой еще одного сумасшедшего, клик-

нет санитаров. Но недоразумение немедленно разъяснится — прибывший гестаповец удостоверит свою подлинность и укажет на цель своего визита: тайной полиции стало известно, что в больнице среди пациентов скрывается английский шпион, Виндиш должен его найти. Зритель догадывается, что это значит: поиски шпиона станут фабульной основой картины.

И еще один — третий — ключ к замыслу получает зритель. В черно-белой контрастной графике четких композиций, в жестко выверенной актерской пластике, в арифметически ясных мизансценах представлено нам боренье добра и зла. Вот именно — представлено. Потому что зрелище, открывающееся перед нами, скорее театрально, чем кинематографично. На ум приходит тот театр, в котором изображение условно, декоративно, является визуальным комментарием к диалогу. В такой драматургии речи персонажей придается особое значение: прямой ситуационный смысл слова-действия — всего лишь частность, равно как частным случаем выглядят и сами ситуации. Нам как будто говорят: события повторяются, подверженные некоторым модификациям, или неизменны, их общая непреходящая суть — в слове, в «вечных» истинах, изрекаемых персонажами.

Проходит немного времени, и зритель убеждается, что возникшие ассоциации основаны не на случайных совпадениях. В полном согласии с авторской волей фильм старательно и активно демонстрирует зрителю многие формальные признаки современной западной экзистенциалистской драмы. Легко установить, например, что точное указание на время и место действия не имеет сколько-нибудь решающего значения для самих авторов. Затворяются ворота лечебницы для душевнобольных, и возникает на экране нарочито остраненная коллизия, и предстает перед зрителем некая ячейка человеческого общества, в которой властвует социальное безумие. На сей раз — фашизм. А бред сумасшедших (речь персонажей) — это многозначительные самохарактеристики и самообличения, произнесенные так, как если бы предназначались в качестве предостережений всему миру издревле, поныне и на будущее.

Создатели фильма — сценарист В. Лоренц и режиссер К. Кийск — не прячут своих намерений. Напротив, они готовы прибегнуть к крупному плану, пользуясь им как авансценой, хотя тем самым разрушается и без того слабое ощущение достоверности происходящего, лишь бы дать возможность вот этому фашистскому палачу или вон той невинной и несчастной жертве высказать с большей или меньшей связностью мысль глобально-значимую и всевременную. А чтобы придать картине необходимую занимательность, авторы облекают ее в гротесково-фарсовую форму: штурмбанфюрер, разыскивая шпиона, наденет на черный костюм белый халат врача, потом сменит то и другое на пижаму больного, потом обрядится в эсэсовский мундир. Концентрированная странная смесь трагедии и фарса... И в этом остром, поражающем воображение смешении трагедии и эксцентриады, местами даже клоунады, снова ощутимо, как тщательно скопирована в ленте нынешняя экзистенциалистская драма. Но ради чего? Повременим с упреками — постараемся понять. Может, и впрямь западная интеллектуальная драма, детище путаных, сложных послевоенных лет, открывает новые пути в исследовании судеб человека и мира?

Известно, что век нынешний проявил себя эстетически в стремлении к широчайшим образным обобщениям. Формы этих проявлений различны, их диапазон велик: от публицистической прямоты понятийной драматургии до сокровенной притчи философского иносказания, — но во всех случаях художник стремится



к планетарным масштабам. И эти масштабы не кажутся сегодня слишком крупными: тесен стал мир, выражение «люди одной планеты» перестало восприниматься как абстракция, сегодня острее, чем когда бы то ни было, ощущаются стоящие перед всем человечеством проблемы общественного бытия.

Потому-то и свойственна нынешнему мировому искусству во многих его пластах и формообразованиях трагически манифестирующая себя общественная напряженность, потому-то еще более непримиримой стала в нашем еще разобщенном мире экономическая, политическая и идеологическая борьба. Верит ли художник в возможности преобразования мира или, напротив, подчеркивает свое неучастие в борьбе — его мысли неизбежно в кругу общественных ситуаций. И сущность избранной художником позиции оказывается решающей для его творчества. По меткому выражению публициста, художника на Западе сегодня интересует не столько сложность личности человека, сколько сложность положения человека в мире, и он, художник, фокусирует свое внимание уже не столько на емкости характера своего героя, сколько на переживаемой этим героем ситуации и на поиске выхода из нее.

И искусство, именуемое на Западе «интеллектуальным», искусство напряженной мысли, по-разному и в то же время сходно проявляющей себя в пьесах Сартра и Дюрренматта, Фриша и Вейса, пришло к кардинальной и действительно волнующей всех нас проблеме — к вопросу о личной ответственности человека перед историей. Но, пережив свой, быть может, наивысший взлет в антифашистских пьесах Сартра и в послевоенной немецкой литературе (в произведениях Бёлля, Борхерта), проблема личной ответственности затем все более расплывалась в сумрачных тайниках «приватного психологизма». Здесь решающим образом сказалось глубокое неверие буржуазного по духу художника в возможность человека влиять на события и ход истории. В сущности, уже тот же Сартр с его апологией личной порядочности человека слишком локализовал роль личности в обществе. Понимая историю как нечто дробное, состоящее из мгновений, из различных «разрешающихся» ситуаций, лишь в коротких пределах которых нам дан выбор, Сартр тем самым отказывал человеку в подлинном влиянии на историю. Драматургия «коротких замыканий», локальных ситуаций, символически обобщающих якобы существующую разор-

ванность элементов истории, как нельзя точно отвечает такой пессимистической позиции.

Взгляд на историю, безотчетно и неодолимо творимую темными стихийными силами, взгляд на историю как на злую неуправляемую систему, которой человек может противостоять, лишь обороняя от надвигающихся на него со всех сторон агрессивных внешних сил собственную честь и достоинство, сегодня весьма популярен на Западе. Не случайно, например, Дюрренматт, очень охотно выступающий с теоретическими статьями и комментариями к собственным произведениям, соглашаясь с мнением Брехта о том, что изображение мира в театре является проблемой общественной, отрицает главное в концепции Брехта — возможность изменения мира. Для Дюрренматта — при всей его вере в творческие силы человека — мир неизменен. Поэтому любой его положительный герой противопоставлен любым социальным силам. Поэтому его пьесам не хватает позитивных идей, в которые бы верили не только герои, но и сам автор.

Но и в такой драматургии есть соответствие между идейной позицией и художественным решением. Хотя нельзя при этом не заметить, что и позиции и решениям свойственны одни и те же пороки. Кстати сказать, в одной из своих последних комедий (в «Метеоре») и сам Дюрренматт открыто признался, что ему нечего предложить зрителю. Общественная неопределенность мировоззрения художника немедленно приводит к неопределенности художественных решений, к бесперспективной констатации наблюдаемых в жизни коллизий.

В этой связи примечательно еще одно обстоятельство, характерное для творчества многих художников Запада, обращающихся к общественным темам: это принципиальное отрицание возможности создания современной трагедии. Тот же Дюрренматт в одной из своих теоретических работ специально обосновывает эту мысль: утверждает, что в самой действительности отсутствует трагический герой, ибо нет у него реального достойного противника — реальна лишь противостоящая личности бездумная государственная машина. А борьба с безликим противником бессмысленна в своей основе, ставит героя в смешное, нелепое положение. Вот, мол, почему автор, которому все это отлично известно, не может найти в себе заряд для трагедийного пафоса. И Дюрренматт последовательно воплощал свой постулат в художественном творчестве, облекая общественный смысл своих пьес («Ибо сказано...», «Визит старой дамы», «Физики») и собственную трагическую философию в форму сатирической комедии.

Конечно, сам по себе жанр сатирической комедии не противостоит «высокому штилю» трагедии — открывает не меньший простор для глубинного исследования социальных противоречий. Но в том-то и дело, что в интеллектуальном театре к сатире прибегают, чтобы показать то, что якобы алогично по своей природе, не может быть исследовано и поэтому в своей бессмысленности якобы достойно только фарса. И в результате снижается серьезность художественного решения: палач и жертва (пара, излюбленная интеллектуальным искусством Запада) как бы уравниваются, обволакиваются в равной мере гротескно-шутовской интонацией.

Сатирические формы кажутся предпочтительными еще и потому, что сам автор боится оказаться в нелепом положении, в котором пребывает его герой, автор боится быть смешным в патетике. В самом деле, легко ли в обществе, где сомнение стало верой, где примат доброго личного (вообще!) над дурным социальным (тоже вообще!) стал философией, ринуться в бой за утверждение идеалов! И смех из орудия нападения превраща-

ется в средство самозащиты. Стыдно донкихотствовать...

Такова западная интеллектуальная драма. Теперь пусть читатель (знакомый с экзистенциалистским театром не только по нашему поневоле краткому и упрощенному рассказу) попытается применить все сказанное к фильму «Безумие»: ему сразу же станет ясно, что чуть ли не все отмеченные признаки он найдет в картине К. Кийска и В. Лоренца.

Что же привлекло авторов фильма в современной западной драме? То, что она современная? Не хотелось бы так думать: в погоне за модой всегда есть что-то примитивное. Умение талантливых художников Запада найти оригинальную сценическую ситуацию, остранить ее, подчеркнув парадоксальность? Но даже удачная копия — это отказ от оригинальности, а заимствования в области формы зачастую порабощают концепцию и уж во всяком случае не безразличны к идейному содержанию.

Когда в условиях французского Сопротивления Ануй, написавший в 1942 году «Антигону», или Сартр, поставивший год спустя антифашистскую пьесу «Мухи», использовали античный сюжет в качестве легко расшифровываемой аллегории, это было вполне оправданной формой борьбы. Но если через двадцать с лишком лет после победы над гитлеровской Германией авторы фильма «Безумие», используя аллегорию, пытаются представить фашизм феноменом психопатологии, это уже ничем не оправданная облегченность. Иносказание, которое должно было бы дать в результате емкость и глубину образу, в данном случае сделало образ плоским, однозначным. Бог весть для чего зашифрованным: фашизм известен нам во всей своей классовой политической определенности, в исторической обусловленности.

А в фильме множатся определения фашизма как некоего социального безумия. Более того: эксплуатируя как символ, как декорацию, как место действия лечебницу для душевнобольных, авторы утрачивают контроль над порожденным образом — социальное безумие мешается с безумием как таковым. Больной мирок, а в нем — сходит с ума штурмбанфюрер Виндиш, и вот уже размывается образ зла как реальной политической силы. Зрителя погружают в сферу темных психобиологических мотивов, животных инстинктов, нравственных уродств. Да, и **это** характеризует фашизм. Но разве **только** это и разве этого **достаточно**? Не могло быть у авторов основательных причин для отказа от политической характеристики социального безумия. Боялись банальных решений? Но ведь они как раз и пришли к банальности, ко вторичности: образ лечебницы не нов в искусстве, такое остранение имеет большую традицию, своего, не заемного образа авторы фильма не создали.

Сошлемся хотя бы на пьесу Дюрренматта «Физики», сходство с которой не ограничивается совпадением ситуации. Там, в пьесе, физик Мёбиус восклицает:

«Или мы останемся в сумасшедшем доме, или сумасшедшим домом станет мир. Или мы навсегда исчезнем из памяти человечества, или исчезнет само человечество».

Образ тут прямо выражает идею пьесы: пребывание в лечебнице для душевнобольных — парадоксальный личный выход для психически нормального человека, бегущего от мирского зла. Авторы фильма «Безумие», надо думать, полагали, что в созданной ими картине образ больницы использован в противоположном значении: за глухими больничными стенами идет борьба, наступают советские войска, здоровый мир победит безумие.

Но самовластная сила образа распоряжается по-своему, на экране зритель видит нечто эскейпистское. В кадре — огороженная от мира больница. Здесь, как в монастыре, оплакивает свою по-

гибшую душу убийца-фельдфебель, прячется спятившая осведомительница гестапо, преследуемая видением оклеветанных ею жертв и ставшая в свой черед жертвой своих видений. Здесь есть свой психопат-фюрер, готовый распоряжаться чужими жизнями (жертва, воображающая себя палачом), и есть безликое существо, пострадавшее от созерцания насилий над личностью. Здесь же, наконец, и продажный фашистский писака, свихнувшийся под бременем навязанной ему «идеологической работы». В лечебнице, слава безумию, можно не писать и не клеветать, не причинять зла и не страдать от насилия, тут не лечат — тут спасают. Так работает образ.

В предфинальном кадре картины двум персонажам, врачу и медсестре, будет дано услышать звуки приближающейся канонады — намек на силы добра, торжествующего в реальном мире. Но намек останется намеком и не избавит от ощущения, вызванного зрелищем: перед нами иррациональный мир, в котором все перепуталось, перемешалось, как в бреду, как в построениях сумасшедшего. Четка лишенная тональных переходов графика фильма, но размыта граница между добром и злом в пассивной картине всеобщих страданий.

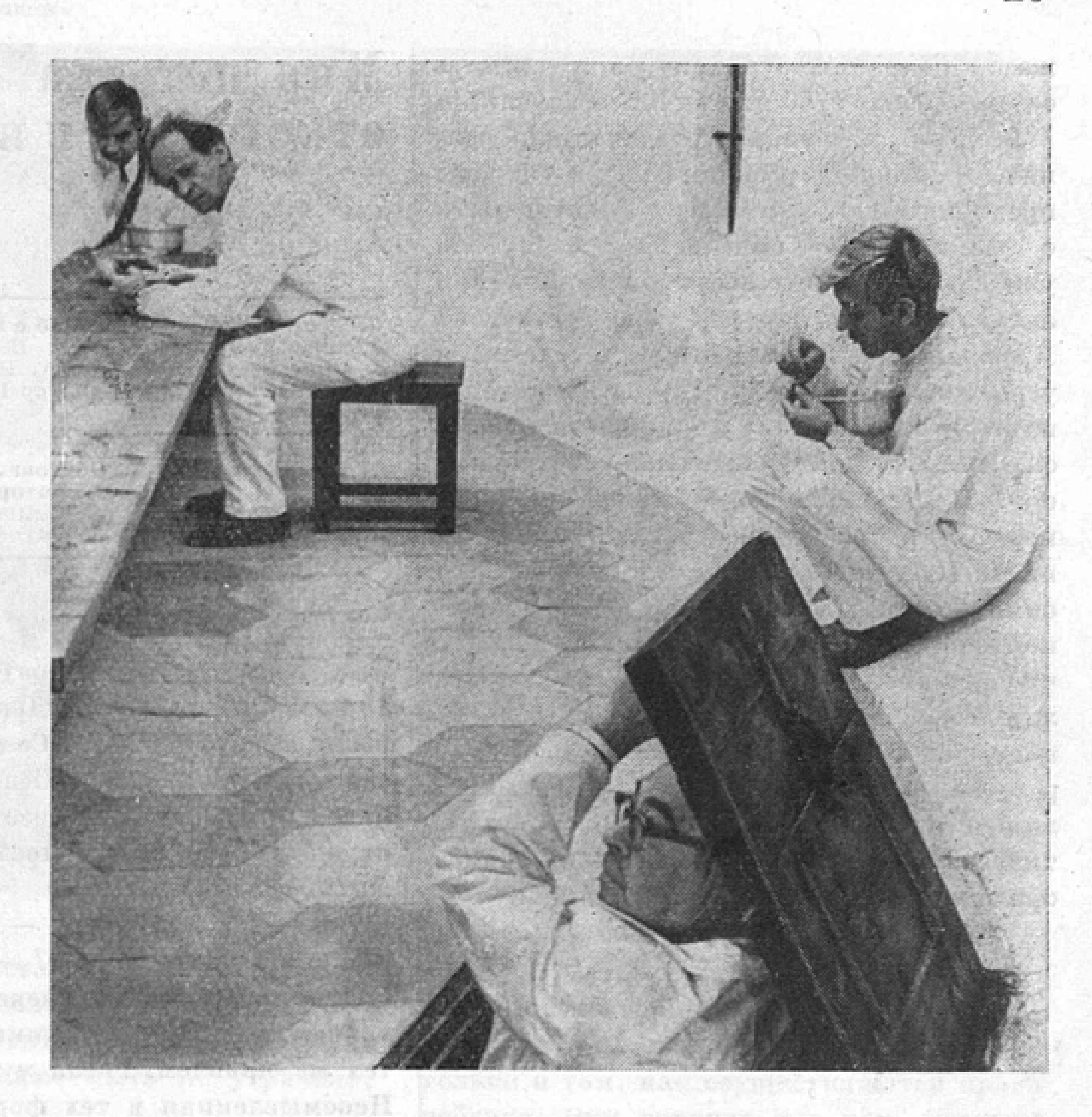
Мы не забыли, что в фильме есть еще один персонаж — штурмбанфюрер Виндиш, образ которого должен олицетворять действительное фашистское зло. Виндиш ищет шпиона, выслеживает больных, допрашивает заподозренных им безумцев. И с каждым из тех, кто встречается на его пути, образует символическую пару «палач и жертва». В реальном мире фашизм — сильный враг, а не призрачная сила, разгром фашизма потребовал величайшего напряжения, великого подвига советского народа. В лечебнице для душевнобольных фашист не страшен и не опасен. Врач, герой с нормальной психикой, легко дурачит штурмбанфюрера. Но Виндиш терпит фиаско и в столкновениях с несчастными больными. Замысел авторов прочесть нетрудно: фашизм есть крайняя форма полнейшего идиотизма. С этим даже хочется согласиться, поскольку велико желание пригвоздить подлого безумца к позорному столбу, высмеять его, содрать с него эсэсовский мундир, облачить в смирительную рубаху.

Но в итоге коварство врага оборачивается незадачливостью слабого противника. Это впечатление укрепляется в ходе просмотра фильма. Оно усиливается и становится вполне определенным, когда, к примеру, на экране возникает такая сцена. В темном замкнутом помещении штурмбанфюрер спаивает заподозренных больных. Тягостна эта патологическая сцена: перед зрителем в символической клетке — в одинаковом положении — изнывает гестаповец, мучаются умалишенные.

В соответствии с традициями экзистенциалистского фарса авторы сначала уравнивают условия мучителя и истязуемых, а затем меняют местами палача и жертву. Умалишенная осведомительница шефа гестапо заставляет Виндиша вспомнить, что и сам он всецело в руках того же шефа. В другом эпизоде глуповатому штурмбанфюреру вот-вот накинут петлю на шею, и, фигурально выражаясь, он в общем-то сам в эту петлю лезет. Солдафон-фельдфебель муштрует обалдевшего гестаповца, заставляет его ползать, пресмыкаться, терпеть поражение в воображаемом бою. А позднее, уже полностью потеряв ориентацию, Виндиш принимает больного манией величия с прозвищем «фюрер» за фюрера фашистской Германии и молит его: «Мой фюрер! Не оставляйте меня... Мне страшно... страшно... Я боюсь!..» Фашист жалок, раздавлен, смешон, ничтожен.

А в мире, в сегодняшнем тревожном мире реальна новая угроза фашизма, и жалости к себе — даже гадливой —

«Безумие»



не вызывает; считать ее, эту опасность, ничтожной вредно, легкомысленно.

Так фарс, врываясь в трагедию, подминает ее и подменяет. Вдобавок к тому обозначившаяся в начале картины поистине страшная фашистская действительность — готовящийся расстрел больных людей, продуманное и целеустремленное человеконенавистничество — произвольно преобразуется в шутовское действо, организованное детективной фабулой. Вернее — псевдодетективной, поскольку авторов и зрителей не занимают поиски шпиона, на первом плане непрестанно маячит идиот Виндиш, примеряющий на себя различные формы психопатологических и социальных уродств. А под конец, когда авторы и зритель вовсе забывают о шпионе, сказывается, что никакого английского шпиона и не было. Была хитрая выдумка психиатра, стремившегося оттянуть время до прихода советских войск и спасти больных от расстрела.

Врач написал анонимный донос, и это смешное гестапо на него клюнуло. Ловко? Не успеваем оценить. Потому что все это уже не важно для авторов, и эпизод-развязка выступает всего лишь поводом для претендующей на остроумие неожиданной тирады: «...видите, какая сила бывает у анонимного письма». Фельетонная фраза, свидетельствующая о полной отрешенности от конкретной исторической ситуации. Да еще в финале, когда надо бы не сни-

жать, не размывать тему, а поднимать ее до высокого общественного звучания.

Впрочем, в фильме есть и второй финал. В заключительном кадре авторы предпринимают попытку заговорить о фашистской опасности, вернуться уже по серьезному счету к исторической актуальности. Но как это делается? Крупный план Виндиша. Гестаповец угрожающе произносит: «Вы думаете, с нами уже покончено? Ошибаетесь. Мы еще встретимся. Обязательно встретимся». И штурмбанфюрер водит пальцем перед острым носиком, выясняя, нет ли нистагма. Что это еще за нистагм? Это симптом органического повреждения нервной системы. Нам еще раз напоминают, что фашизм — область патологии. Не лишнее определение. И верное. Но частное, недостаточное. И оно только еще раз подчеркивает: фильм «Безумие» лишен исторической конкретности, политической определенности, социальной ориентации, философской глубины.

Мир детства открывается взрослым

Ариадна Жукова

«Право быть ребенком». Авторы сценария А. Алексин, К. Воронков. Режиссер В. Виноградов. Оператор А. Ибрагимов. Композитор Ю. Левитин. Редактор Н. Каспэ. «Центрнаучфильм», 1968.

«От двух до семи». Авторы сценария Л. Козаровицкий, Л. Обухова, Ю. Аликов. Режиссер Н. Грачев. Оператор В. Преображенский. Композитор В. Шевченко. Редактор И. Сабельников. «Киевнаучфильм», 1968.

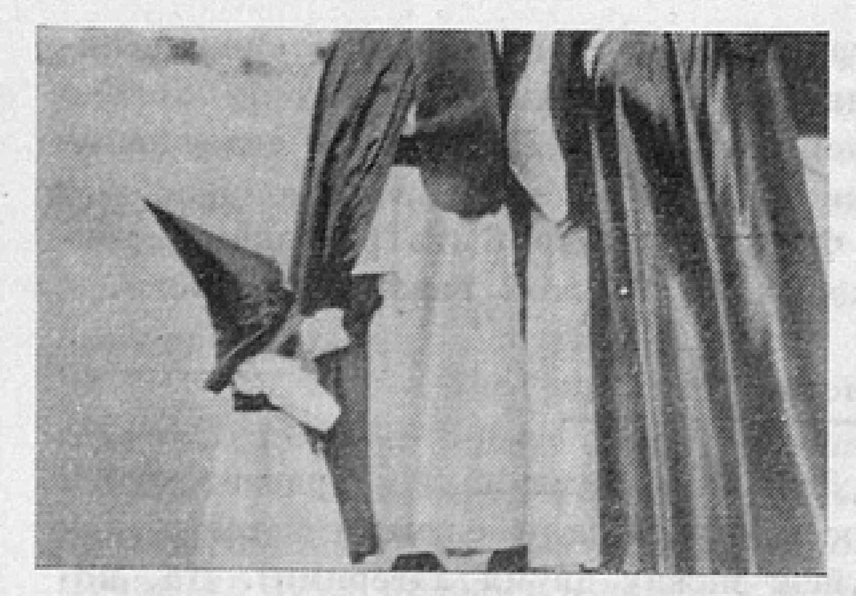
Семечки

«Семечко» («си́мечко») — так ласково называли ребенка в Древней Руси. Что было в хозяйстве? Семена «людско, скотско и земальско». И все «семена» — надежда: надежда на бессмертие в детях, надежда на возможность продолжать жить, работать...

Веками думал народ — как лучше выращивать эти семена? «Семечки»-дети подрастали и, в свою очередь, вкладывали какую-то золотую крупинку в решение тех же проблем. Росла мудрость народа. Неосмысленная в тех формах познания, которые мы теперь называем «научными», она сохранялась в традициях. И неправда, что мы ничего не знаем о ребенке — вековым опытом народ находил классические формы воспитания детей, приобщения их к жизни.

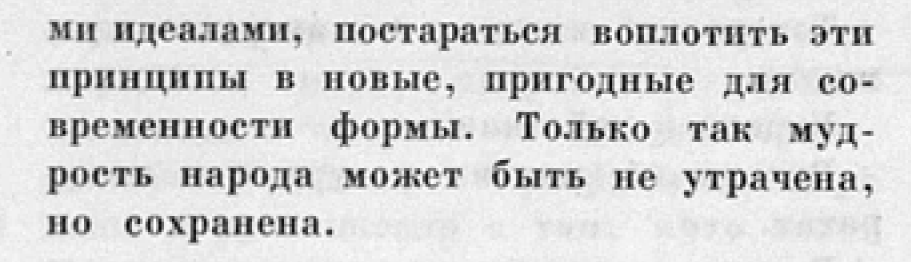
Конечно, эти формы были действенны, пока жизнь текла медленно, почти не меняясь от поколения к поколению — в «какой-то трясине вне истории», как веками текла жизнь крестьянства. Но именно здесь, в этой почве, оплодотворенной мудростью и опытом народа, родились эти традиции, понять которые — наш долг. И наш долг — соединить (творчески, разумеется, не слепо) с с нашим социалистическим опытом, с достижениями партии, с коммунистически-











ми идеалами, постараться воплотить эти принципы в новые, пригодные для современности формы. Только так мудрость народа может быть не утрачена, но сохранена.

«Право быть ребенком»

— так назван публицистический фильм, сделанный «Центрнаучфильмом».

Право быть ребенком... В чем же состоит это право? Я думаю — это и есть право быть и считаться «семечком», ростком, будущим общества, в котором ребенок живет. Это право на руки труженика. Для человеческого «семечка» — право на гармоническое развитие всех заложенных в нем возможностей. Так же думают и авторы фильма. На экране — новорожденный. Звучит голос диктора: «...Он еще не сделал ни одного шага, не сказал ни одного слова, еще вообще ничего не совершил, а у него уже есть друзья». Есть друзья, потому что он — будущее, росток, надежда, «семечко»...

Но авторы фильма рассказывают не только о том, как осуществляются права ребенка. Они говорят и о том, как эти права попираются. Потому что фильм «Право быть ребенком» построен на сопоставлении двух столь различных ныне стран детства: страны детства в мире социализма и страны детства в капиталистическом обществе.

Нужно ли такое сопоставление современному зрителю?

Я думаю — оно необходимо.

Многие ли представляют себе совершенно отчетливо, в какие различные миры вступают дети двух разных социальных лагерей — ребенок страны социализма и ребенок страны империализма? «Дети — всегда дети», — говорим мы. «Дети играют, ссорятся, ходят в школу», — по инерции утверждаем мы. А между тем различие между двумя

странами детства стремительно увеличивается. Общими остаются только внешние черты. Внутреннее содержание меняется.

Фильм «Право быть ребенком» рассказывает об этой важной проблеме.

Своими глазами

Да, конечно, мы пишем о росте детской преступности за рубежом (имеется в виду рубеж между двумя лагерями). Да, конечно, мы рассказываем об ужасах зарубежного телевидения и кино (хотя зачастую мы рассказываем об этом штампованными, «сработавшимися» словами). Но, как известно, лучше все же один раз увидеть, чем сто раз услышать. И в фильме «Право быть ребенком» мы своими глазами видим: крест, пылающий в черном небе. И на переднем плане: мужчина в куклуксклановском балахоне держит на руках ребенка. Он держит его именно так, как держат все отцы мира: удобно посадив малыша на руку, заботливо поддерживая его. Личика ребенка не видно: его закрывает маленький, специально для ребенка сшитый белый куклуксклановский балахон с узкими страшными прорезями для глаз.

Этот кадр потряс меня больше, чем цифры статистики детской преступности и рассуждения публицистов. Никогда до этого мои глаза не видели ничего более неестественного: ребенок, заботливо приобщаемый к убийству.

Этот кадр остался в моей памяти навсегда. Он превратился почти в символ. Символ того, другого, враждебного мира. Солдат в современной плащ-палатке с древним мечом в руках, нежно прижимающий к себе защищенного им ребенка, — это не только символ последней войны, это наш мир, наше отношение к войнам и детям. А человек-убийца в маске, с ребенком — будущим убийцей в маске — это их мир. Тот мир, который не приемлет здоровый человеческий разум. Тот мир, с которым мы будем бороться до конца.

Отступление первое

Во всех отношениях четырехмесячная поездка в США в качестве гида на выставке «Образование в СССР» была для меня тяжелым испытанием. Те поверхностные знания, которыми я располагала до поездки, не складывались в живую и убедительную картину. Они, эти знания, пребывали в малокровной и малоубедительной сфере, которая может быть определена словами: «Это само собой разумеется». Само собой разумеется, что в капиталистическом обществе школа служит интересам капиталистов. Само собой разумеется, в обществе, где соседствуют антагонистические классы, школа не может не быть классовой. Само собой разумеется, в стране диктатуры доллара должны быть попраны демократизм и народность школы... И так далее — ряд бесспорных положений.

Теперь я в и д е л а американскую школу.

Видела в действии.

Видела во многих ракурсах и поворотах.

Видела ее принципы, олицетворенные в десятках педагогов — молодых и старых, отвратительных и очень симпатичных — и в сотнях учеников.

Я помню щучий оскал Элизабет Дэблин — директрисы школы в бедном районе. Она холодно рассказывала «коллегам из России» о том, как они делят детей на группы согласно тестам на умственную одаренность (тестам ай-кью), а потом осведомлялась: «А негры у вас есть? Как вы с ними поступаете? Ах, совсем нет?! Ну, тогда вы не можете нас понять!..» И старая леди умильно заулыбалась стандартной рекламной улыбкой...

Я видела и детей из групп с низкой цифрой ай-кью, забитых, осмеянных, детей, которые на выставке не смели

мне на простой вопрос: «Любите ли вы животных?» — ответить: «Да, мэм!» — и робко оглядывались на учительницу.

Все те положения, которые раньше были для меня «само собой разумеющимися», вдруг ожили и сложились в картину, жестокость и бесчеловечность которой не может не потрясти. Они, эти теоретические выкладки, обросли живыми впечатлениями и людьми, которых я увидела «своими глазами».

И одновременно другая группа фактов и принципов, которые до этого находились в диаметрально противоположной по смыслу области «само собой разумеется», тоже вдруг обрела новый смысл. Я говорю об отечественной, советской школе.

Вернувшись из США и работая над книгой, посвященной этой поездке, я прочла много американской литературы. В этой литературе оживленно обсуждаются, скрупулезно сравниваются две школы — американская и советская. С 1957 года, с того года, когда русское слово «спутник» написали буквами всех алфавитов мира, американцы начали толковать о «вызове советского образования». Педагоги с программами двух школ в руке писали о том, «что знает Иван и чего не знает Джонни».

Все преимущества оказались на стороне Ивана. Более того: оказалось, что Россия «угрожает» Америке своей системой образования.

Я, увидевшая американскую школу, новыми глазами посмотрела на школу советскую. Я поняла не только отечественную, но и общечеловеческую ценность нормального детства советского ребенка.

В аннотации к фильму «Право быть ребенком» сказано: «...это фильм о двух системах воспитания подрастающего поколения: нашей советской системе, проникнутой гуманизмом, и системе «воспитания», которая калечит юных граждан в капиталистическом мире».

Фильм был создан для того, чтобы перевести представление об этих системах из скучных, вялых областей «само собой разумеющегося» в эмоциональные сферы.

Защитить!

Голос диктора: «День Первого июня в наших календарях не отмечен красным праздничным цветом. Но это праздник. Праздник двух народов — детей и взрослых. Это праздник маленьких граждан планеты, потому что он носит название — Международный день защиты детей, и это наш день, день взрослых, потому что в его названии есть слово «защита».

В фильме «Право быть ребенком» показано, от кого мы должны детей нашей планеты защитить.

Куклуксклановцы (отец держит на руках маленького ребенка)...

Нацисты (маршируют дети, обученные итальянским, японским, немецким фашизмом. Говорит Гитлер. Дети бросают гранаты и ножи)...

Американские империалисты. Фильм предлагает нам едва ли не самый чудовищный фотодокумент времени: американский солдат обыскивает вьетнамского малыша... Мальчик, маленький, беспомощно стоит перед огромным солдатом...

Преступно-безответственные бизнесмены (52 процента американцев не засыпают без снотворного. Беременная женщина принимала толидомид. И вот последствия: мы видим на экране детей, рожденных без рук или без ног, детей на протезах, детей, у которых еще до рождения похищены здоровье и радостное детство)...

И кадр, который на меня произвел сильнейшее впечатление: маленькие дети-боксеры дерутся на ринге. Их, малышей, окружает толпа озверевших от азарта, ревущих взрослых...

Страшно? Да, страшно.

Нуждаются эти дети, развращаемые с пеленок, превращаемые в калек еще до рождения, в нашей защите? Да, нуждаются.

Отступление второе

В 1958 году на двух концах Земли произошли два ничем не связанные между собой, но достаточно знаменательные события.

Учителя, работающие в Нью-Йорке, «доказали» полную невозможность продолжать учить детей старыми методами, и администрация пошла на уступки: в школах Нью-Йорка были разрешены телесные наказания. Однако и после этого американская школа продолжала производить на педагогов, приехавших из других стран, ошеломляющее впечатление. «Когда я впервые вошла в класс, мне показалось, что я попала в пивную...» — в ужасе писала одна англичанка, перебравшаяся в Америку с целью преподавать здесь литературу.

В другом полушарии и в другом — социалистическом — мире новый директор Карл Виллиевич Эделниек возглавил новый интернат в маленьком латышском городке Кандаве. Город не очень обрадовался новому директору и новому интернату: многие продолжали упорно считать, что детям лучше всего расти с папой и мамой.

Только отчаявшиеся родители, чьи чада не могли удержаться ни в одной школе и приносили дневники, испещренные оценкой «2»,— эти папы и мамы повели своих детей к Эделниеку. Новый директор получил контингент, состоящий исключительно из трудновоспитуемых и безнадежно отстающих учеников.

Через год город Кандава был влюблен в интернат и гордился им: со всех концов Латвии приезжали папы и мамы хлопотать, чтобы Карл Виллиевич Эделниек согласился принять их детей в интернат.

Что же случилось?

А ничего необыкновенного.

В двух словах на это можно ответить так: коллективу учителей Кандавского интерната удалось создать школу, вобравшую в себя лучшие принципы советской педагогики.

О дисциплине в этой школе можно сказать только одно: этого вопроса не существовало. Я приведу единственное доказательство: в коридорах на хрупких подставках стояли уникальные скульптуры — интернат получил от республиканского Союза художников коллекцию живописи и скульптуры на сумму более полумиллиона рублей. Никто не боялся, что дети толкнут подставку и скульптура разобьется: здесь детей научили владеть своими порывами и страстно любить искусство.

Как это удалось коллективу кандавских педагогов?

Секрета тут два.

Первый: было создано ученическое самоуправление. Очень умно и тактично коллектив учителей создал у учеников иллюзию самостоятельности — за жизнь интерната отвечали дети.

Второй: все дети были заняты.

Когда я приехала в интернат, я услышала хор из 160 исполнителей, духовой оркестр, насчитывающий тридцать инструментов, я увидела танцевальный ансамбль, в котором участвовало 120 детей... А еще были кукольный театр, оркестр народных инструментов, школьный музей и его работники, кружок изобретателей, где были созданы электрогитара и электропианино, кружок авиамоделистов, радиокружок, поддерживающий связи, как мне показалось, со всеми странами мира... Сколько же было детей в интернате? Тысяча? Ничего подобного: двести десять.

Здесь нет возможности перечислить все то, что тогда, за три года своего существования, сделали кандавцы. Я ела картошку, выращенную руками детей, рядом с моим диваном стоял столик,

покрытый национальной салфеткой (работа детей), украшенный национальной керамикой (работа детей), на участке цвели 510 яблонь и море цветов...

Именно в таком коллективе полнее всего реализуется право ребенка долгие плодотворные годы, учась и играя, оставаться ребенком.

Тайны детского интеллекта

Человек, который много работает с детьми, постепенно начинает понимать своеобразие их интеллекта. Он же начинает понимать и другое: как часто взрослые требуют от ребенка того, что ребенок по своему возрастному развитию сделать или понять еще не в силах.

Когда я работала в школе, каждое полугодие мы устраивали большие выставки детских рисунков. И я помню тягостное разочарование, горестное изумление родителей, которые с недоумением рассматривали карикатурных человечков и ни на что не похожие розовые, оранжевые и даже зеленые автопортреты их дочек и сыновей. «Нет, эти рисунки не замечательные, — думали родители, — и предмет этот не замечательный. И уж, конечно, ничем не замечательна эта учительница». И мне стоило большого труда объяснить взрослому, умудренному жизненным опытом человеку, как трудно для десятилетнего ребенка изобразить такую сложную «пластическую конструкцию», как человек, как трудно соразмерить детали и целое, оттенки и общий колорит. Нет, взрослые этого не понимали. И долгое время не понимала этого я сама.

Четвертый класс. Мы рисуем яркожелтый бидон. Я показываю детям, какой бидон выпуклый, круглый. Я провожу по нему ладонью, даю бидон потрогать детям. Я показываю, как на круглом, выпуклом бидоне ложится светотень: яркий отблеск окна, потемнение, самая темная тень, потом посветление тени (свет окна отражается нашей нарядной ярко-белой дверью). Я рисую на доске выпуклый, круглый бидон. Объясняю, что только изображением светотени мы можем передать его форму. «Все понятно?» — «Все понятно!» Дети рисуют бидон. И я, учительница, долгие годы не понимаю, что многие из них рисуют бидон чисто механически, не понимая, что они делают. То, что мне, взрослой, очевидно, совсем не очевидно десятилетнему ребенку. И только когда приходит педагогическое мастерство, учитель начинает нащупывать границы возможностей ребенка, учится отличать п о н и м а н и е от бессмысленного подражания, учится это п о н и м а н и е формировать и развивать.

Студия «Киевнаучфильм» выпустила фильм «От двух до семи».

Величайшую ценность этого фильма я вижу в том, что он для широкого зрителя — взрослого, забывшего «страну детства», — приподнимает завесу, скрывающую от нас тайну мировосприятия ребенка.

...Два одинаковых, положенных друг на друга бруска, ставят перед ребенком.

— Бруски одинаковые?

— Одина-аковые... — разглядывая бруски, тянет мальчик якут с прелестными плутоватыми глазами.

Экспериментатор сдвигает верхний брусок так, что он свешивается над нижним.

— А теперь?

— Верхний больше...

— Почему?

— Вы его сдвинули... — убедительно отвечает ребенок.

Взрослый не может понять, чего не может понять ребенок. Слово «очевидно» имеет разные значения для взрослого и для ребенка. Разные «очи» — детские и взрослые — по-разному смотрят на мир...

«Взрослые и дети — два разных народа, вот почему они всегда воюют между





собой. Смотрите, они совсем не такие, как мы. Смотрите, мы совсем не такие, как они. Разные народы — «и друг друга они не поймут»,— пишет Рэй Бредбери, прекрасно помнящий вкус любимого в детстве вина из одуванчиков...

Папа, уходя из дома, велел Саше: «Не трогай чернильницу». Саша, конечно, едва за папой закрылась дверь, схватил чернильницу и пролил чернила на стол.

А вот другая столь же занимательная история: папа попросил Сережу налить в чернильницу чернила. Сережа очень старался, но все-таки пролил чернила на стол.

Это — кино в кино. Маленькие зрители, ковыряя пальцем в носах, следят за развитием этих потрясающих историй.

Кто больше виноват — первый мальчик или второй?

— Второй мальчик,— очень серьезно объясняет маленькая зрительница.

— Почему?

— Потому что он весь стол облил...

«Маленькое пятно — маленькая вина, большое пятно — большая вина»,— комментирует диктор.

Таких «детских» историй много. И все они смотрятся с интересом. Просто и убедительно поставленные эксперименты приоткрывают особенности детского ума. «Смотрите, они совсем не такие, как мы. Смотрите, мы совсем не такие, как они».

И нам, взрослым, необходимо знать, какие они — наши дети.

Но дальше в фильме начинаются опыты, не только раскрывающие особенности мировосприятия малыша, но и формирующие интеллект ребенка. Перейти к ним я могу только через —

Отступление третье.

Человеку тридцать, тридцать пять, сорок лет. Не проходит недели, иногда даже дня, чтобы этот взрослый, своеобразный, живущий напряженной творческой жизнью человек не толковал мне о своем деде. А дед умер, когда человеку было четыре-пять лет. Что такое? Эта мания толковать о деде, потерянном в раннем детстве, мне просто смешна.

Наконец, я беру в руки перо и говорю:

— Расскажи мне все подряд про своего деда.

Человек рассказывает.

Я пишу маленькую книжечку о деревенском ребенке, которому 2, 3 и 4 года, и его дедушке, которому соответственно 82, 83 и 84 года. Эта книжечка становится для меня своеобразной педагогической школой. И теперь мне понятно, почему взрослый человек ежедневно вспоминает о деде, потерянном почти сорок лет назад.

Я городская жительница. Я и представить себе никогда не могла, как бесконечно богат, разнообразен и поэтичен

жизненный опыт маленького деревенского ребенка.

Ребенок живет в гуще жизни. Ему поручают те дела, которые он может сделать, ему иронически и любовно разрешают делать то, что явно ему не под силу, и поддерживают его в заблуждении, что он работает — «кормилец растет».

А. С. Макаренко сделал основой педагогического процесса такое же участие ребенка в настоящей серьезной жизни. Мы можем перенимать массу педагогических методик Макаренко, но самая главная заключалась все-таки в том, что колония имени Дзержинского не только содержала сама себя, но и в последние годы давала доход государству. Воздействие этого педагогического фактора ничем не может быть заменено.

С пеленок ребенок должен принимать посильное участие во взрослой, серьезной, настоящей жизни.

Лаборатория

Макаренко смеялся над определением способностей, над развитием интеллекта ребенка путем педологических тестов и упражнений (смотри «Флаги на башнях»).

Я всегда испытываю тягостное чувство, когда специалисты по дошкольному воспитанию, говоря о недостаточном сенсорном опыте современного ребенка, предлагают давать ему куклы с одеждой на многих пуговицах. Пусть, расстегивая и застегивая эти пуговицы, ребенок тренирует точность и быстроту своих движений. Мне жаль этого ребенка. Я вспоминаю крошечного Миньку, который, неся «двоешки» с обедом деду, тоже обогащал свой сенсорный опыт, но не подозревал об этом — он просто понимал, что делает важное, нужное, жизненное дело. Если он опрокинет «двоешки» — дед останется без обеда. А что будет, если ребенок криво застегнет платье на кукле? Да ничего не будет!.. И ребенок, между прочим, понимает это.

Жизнь и моделирование жизни...

Гениальность Антона Семеновича Макаренко как педагога заключалась в том, что он отказывался от лабораторного, отгороженного от жизни воспитания ребенка, он стремился искать и создавать формы приобщения советского ребенка к советской жизни.

В фильме «От двух до семи» нас вводят в лабораторию. Девочку учат считать лебедей и гусей, откладывая на каждого лебедя треугольные, а на каждого гуся — квадратные фишки. Девочка сравнивает количество фишек. Чего больше?

— Квадратиков больше, чем треугольников. Значит, гусей больше, — говорит девочка.

— Сделан шаг в формировании интеллекта ребенка, — сообщает нам диктор.

Мальчик измеряет две кривые линии. Ему дают мерочку, которую мальчик прикладывает к линиям, отмечая каждую единицу длины фишкой.

— Ребенок овладевает опосредованным способом мышления, — говорит диктор. — Мы формируем эту способность...

Как просто! Придумай пять десятков упражнений — и формируй в лаборатории и непосредственное, и опосредованное, и какое тебе угодно мышление.

— Ведь это парадокс! — восклицает диктор. — Тигра дрессировать решится не каждый. Скажет: нужно призвание. Сделать табуретку и то не всякий возьмется. Скажет: надо уметь. Детей же воспитывать пытаются все.

И зритель выходит после просмотра картины с тягостным недоумением — как же до сих пор жило человечество, когда только сегодня, сейчас начали исследовать интеллект ребенка («в приборах ощущается дыхание века...»).

— Ну что делать с этим ребенком? И сто, и тысячу, и десять тысяч лет на-

зад не знала этого мама... — говорит диктор.

А мама-то, между прочим, это отлично знала, несмотря на то, что не была вооружена приборами, в которых «ощущается дыхание века».

И не надо вводить зрителя в заблуждение: те опыты, которые авторы фильма вынесли на экран, еще не сложились в науку, о которой мечтал Макаренко — «Методику коммунистического воспитания». Пусть эти опыты до поры до времени остаются в лабораториях ученых, а мы, популяризаторы, будем пытаться запечатлевать лучший педагогический опыт современности, лучшие педагогические традиции, завещанные нам многотысячелетней народной мудростью.

Лаборатория пока делает только первые, детские шаги и должна учиться у жизни...

Мир современника

Когда мы произносим слова «мир современника», мы, конечно, думаем только о взрослых и сбрасываем со счета детей. Но ведь дети — интереснейшие из наших современников. Они естественно принимают мир таким, каким застали при своем рождении. Часто то, что трудно нам, им очень легко. И они нас поражают многими качествами. Прежде всего — знаниями. «Какие пошли умные дети! За ними не угонишься!..»

Не только знания детей растут.

Растут наши знания о детях. Ученые вдруг выясняют, что ребенку легче понять топологию, чем алгебру. Однако до сих пор мы преподавали алгебру в школе, а топологию — в университетах. Это доказывает, как мало до сих пор мы знаем о детском восприятии мира. Мы осторожно, ощупью перестраиваем школьные программы. Мы экспериментируем и добиваемся одновременно двух результатов: растут знания детей, растут знания о детях.

Из понятия «духовный мир современника» не может быть исключен ребенок. Сотнями нитей духовный мир современника связан с детьми. Сотнями граней душа ребенка отражает мир его современников — взрослых. Каждое наблюдение над душой ребенка для всего общества драгоценно.

Фильмы о детях

Пусть эти фильмы, со многими мыслями которых я не могу согласиться, станут первыми ласточками в цепи тех фильмов о детях, которые выйдут на наши экраны.

Нам нужны фильмы об отдельных учениках и учителях, о студиях, интернатах, колониях, школах, о студентах — будущих учителях, об ученых, отдающих свой талант детям.

Эти фильмы чрезвычайно важны, потому что советская педагогическая система имеет *общечеловеческую* ценность.

Пора признать и деятелям советского кино, что мы не так уж плохо выращиваем наше советское «семечко», росток будущего, и запечатлеть процесс роста этого «семечка» в десятках разнообразных и неожиданных для зрителя картин.

Перекрестки и пути

Л. Кокин

«Перекресток открытий». Авторы сценария Б. Колтовой, Г. Остроумов. Режиссер Б. Эпштейн. Оператор Б. Махов. Композитор А. Спадавеккиа. Редактор Г. Кемарская. «Центрнаучфильм», 1968.

По строчкам раскрытой книги, высвечивая слог за слогом, слово за словом, ползет световое пятнышко, ползет утомительно-неторопливо — держась скорости, с какой человек читает. Сколько можем прочесть мы за свою жизнь? Начав с «Веселых картинок» — от силы около миллиона страниц. А в мире в каждой из основных областей науки издаются на нашу душу сотни тысяч страниц за один год, и чтобы одолеть эту массу текста, следовало бы мчаться по нему с недоступной человеческому глазу и мозгу реактивной быстротой. В итоге оказывается, что познания отдельного человека чем дальше, тем становятся все беднее относительно общей суммы знаний, накопленной человечеством. Таков один из поучительных эпизодов научно-популярного фильма «Перекресток открытий». В этой главе авторы фильма ведут рассказ о работах специалистов по кибернетике над созданием читающих автоматов, и сравнение доступной человеку скорости чтения с той, которая ему нынче позарез необходима, служит обоснованием важности работы. За этим эпизодом, однако, — в неявной, как говорят математики, форме — встает главная, на наш взгляд, задача научно-популярного кинематографа: помочь современному человеку преодолеть все возрастающую пропасть между его собственными и общечеловеческими знаниями, справиться с ниагарой информации, какая обрушивается на него.

Фильм посвящен научным открытиям, рождающимся, как принято говорить, на стыках наук. Пограничные области в особенности богаты новыми идеями, чреваты открытиями. Искра, вспыхивающая от соприкосновения далеких, казалось бы, методов, принципов, подходов, зачастую в состоянии осветить ярким светом недоступные до сих пор тайники познания. От «скрещивания» двух, трех и более отраслей знаний рождаются науки-«гибриды», обладающие подчас незаурядной силой. Это знамение времени. Вслед за химической физикой и геологической химией, физической химией и биологической физикой появляются науки с еще более сложными именами. Скажем, биохимическая генетика. Кстати, не явилась ли сама кинотехника продуктом подобной гибридизации — на стыке оптики, химии, техники?..

Примеров тут можно привести множество. Перед теми, кто взялся рассказать о плодотворности взаимообогащения различных отраслей науки, трудности выбора возникали не из недостатка, но из обилия возможностей. Ветвисто древо познания. Кто-то подсчитал, что современная наука насчитывает в своем составе 1150 отдельных разделов... Авторы «Перекрестка открытий» остановились на четырех весьма неоднородных примерах, стремясь, по-видимому, подчеркнуть могучую универсальность «скрещивания». Первым и наиболее удачным, на наш взгляд, рассказом является глава, посвященная радиоастрономии.

Итак, астрономия плюс радиотехника. Ровесница человеческой цивилизации, древнейшая наука, на высотах которой имена Птоломея, Коперника, Галилея,— и юная поросль двадцатого века. К чему привел этот мезальянс? Говоря коротко — к перевороту в науке, к огромному расширению наших представлений о Вселенной.

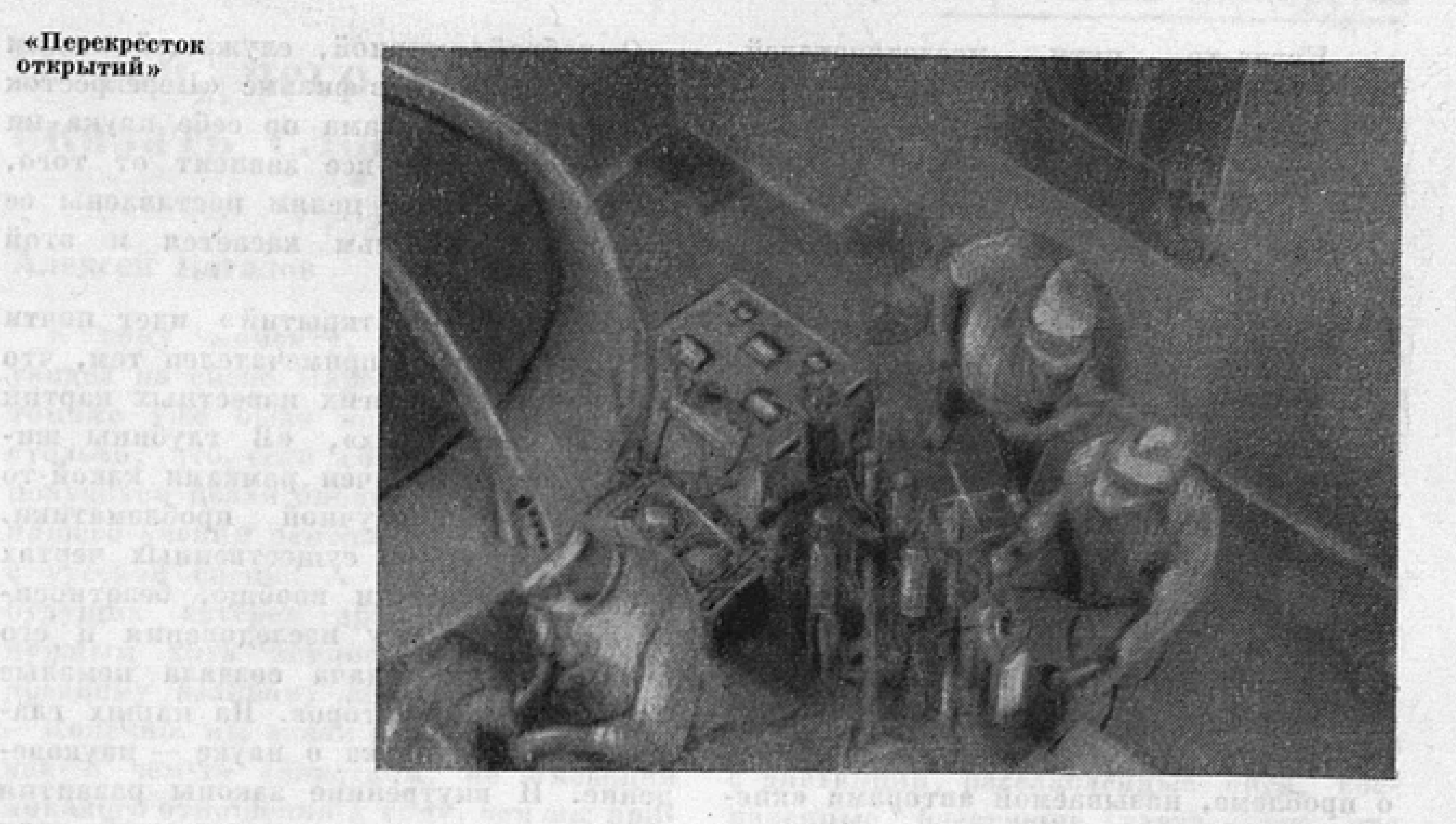
Характеризуя этот скачок, авторы прибегают к аналогии с оркестром. Вот, говорят они, послушайте, как богато

звучание симфонической музыки. Своя партия у скрипки, своя у виолончели, барабана, трубы. А теперь уберем все, кроме одной ноты (сузим полосу частот, сказал бы физик)... Нечто подобное происходит, оказывается, в окружающем нас мире. Вселенная — словно гигантский оркестр: от гамма-лучей до радиоволн простирается спектр излучений космоса. На долю видимого света приходится одна «нота»... но лишь ее улавливает телескоп. К остальной части спектра он — а вместе с ним вся наука астрономия — слеп (следуя аналогии с оркестром, точнее было бы сказать — глух). Радиотелескоп — дитя радиоастрономии — позволил услышать дотоле неслыханное космическое излучение — на радиоволнах. Симфония космоса зазвучала полнее... Эта наглядная аналогия, эта развернутая метафора, быть может, и не дала зрителю строгого образования, однако вполне подготовила его к восприятию достижений радиоастрономии, таких, как открытие квазаров — звезд, обладающих колоссальной энергией, и пульсаров — звезд пульсирующего излучения. Опираясь на образ звучащего оркестра, использовав синтетические возможности киноэкрана, авторы безусловно обеспечили зрителю высокий «кпд» в освоении преподанной ему информации и еще раз продемонстрировали, что научно-популярное кино родилось не только на стыке разных наук, но также на стыке наук и искусства, которому, по словам Нильса Бора, присуща способность напоминать нам о гармониях, недоступных для систематического анализа.

Один удачно найденный образ подчас способен заменить километры логических построений.

Пожалуй, именно такого сквозного образа-метафоры, позволяющего перескочить через множество объяснений, недостало трем другим главам фильма. Каждая из них отличается не только содержанием, что естественно, но и способом организации материала. Построив первую главу на параллели «Вселенная — звучащий оркестр», режиссер во второй главе отказывается от поисков развернутого, сквозного образа. В ней речь идет о человеке в потоке информации. О человеке, читающем на ходу и в трамвае, ужинающем у телевизора, о человеке с транзистором в турпоходе и репродуктором на кухне (о зрителе научно-популярного фильма, наконец)... Домохозяйка, конечно, может прибегнуть к величайшему изобретению века — к выключателю (зритель может уйти, не досмотрев до конца). Но что делать ученому? Ученый отключиться не вправе... но сколько он ни читай, его познания — относительно — оскудевают! Диалектическая драма, парадокс века — недостаток знаний при их избытке — приводит, например, к тому, что три четверти изобретательских заявок повторяют уже известное. К счастью, этот задыхающийся от избытка и одновременно от недостатка сведений гомо сапиенс, прежде чем задохнуться, успел создать вычислительную машину. И теперь с ее стороны ждет спасения в океане информации. В фильме рассказано о работе над одной из проблем, встающих перед создателями автоматизированных информационных систем — над проблемой опознавания образов (чтение — ее частный случай).

Поясняя проблему узнавания, режиссер предпринимает несколько попыток «оживления» материала — то с помощью инсценировки (свидание у памятника Пушкину), то с помощью мультипликации (спор Аристотеля с Платоном, который, кстати, по смыслу дублирует сцену свидания). Этим, в сущности, исчерпываются поиски образного режиссерского решения. В конце второй и в третьей главе перед зрителем вереницей проходят неоднократно виденные в других фильмах пульты управления, резервуары, трубопроводы...


«Перекресток открытий»

Отсутствие единого режиссерского ключа сказалось и на судьбе рисованных вставок. Удачный мультпролог не могут подкрепить кадры спора Аристотеля с Платоном — они несут совсем иную нагрузку, да и попали в середину главы. А затем рисованные кадры, если не считать нескольких второстепенных, вовсе исчезают из фильма.

Глава третья посвящена микробиологической промышленности (микробиология плюс ядерная физика, плюс генетика, плюс химия, плюс техника...). Двадцатый век. Электричество, радио, атом, космос... Но на экране другие кадры. Страшная кинохроника голода. Голодающие тысяча девятьсот двенадцатого, тысяча девятьсот двадцать первого, двадцать восьмого, тридцать седьмого, сорок пятого годов... Голод не перестает терзать планету. А население ее растет, и особенно быстро в слаборазвитых, наиболее подверженных голоду странах... Так обозначается важность проблемы. Прежде всего проблемы социальной. Но предпринимаются попытки и иного ее решения — индустриального, путем производства искусственного белка, на базе микробиологического конвейера, где живые клетки микроорганизмов, как станки, включены в производственный ритм и действуют с фантастической производительностью. Сегодня продукция микробиологического производства служит лишь добавкой к растительным кормам. Но ученые убеждены, что удастся наладить промышленное производство белковых веществ и для питания человека...

Удивительные, многообещающие перекрестки!..

Сценарий давал режиссеру довольно простора, чтобы показать, как, каким образом ученые разных направлений «встречаются» на своих «перекрестках» в самых глубинах природы — казалось бы, где как не в рассказе о микробиологии воспользоваться этими возможностями... Как ни странно, именно эта глава больше других грешит иллюстративностью. За изображениями лаборанток и лабораторий, цехов и цеховых участков зритель не успевает разглядеть сути — решения задачи: «микроорганизмы плюс нефть равняется белок»...

...Когда-то пути исследователей, словно тропы, тянулись по пустыне непознанного, говорят авторы фильма, заменив общепринятое понятие «стыка» наук образом скрещивающихся путей. Сегодня эти пути все чаще сливаются в единую величественную магистраль. По сути дела, симпатии авторов и привлечены главным образом к этой магистрали, возникающей з а перекрестком открытий. Это достижения радиоастрономии, это перспективы, которые открывает промышленное производство белковых веществ.

В главе об информационных машинах несколько больше внимания уделено собственно поиску, так сказать, путям к перекрестку. Последняя глава фильма посвящена этому целиком. Речь идет о проблеме, называемой авторами «кислород и жизнь». Проблема, важная не только в аварийных ситуациях операционной.

Ученые считают, что привычная гипоксия — кислородное голодание — одна из основных причин долгой жизни горцев. Этот путь физиологии направлен, следовательно, к перекрестку с медициной. Изучение организма животных, погружающихся подобно медведю в глубокую спячку, может вывести на перекресток с космонавтикой — когда наука сумеет приостанавливать жизнь человека, станет возможен полет к звездам сквозь десятки и сотни лет... Впечатляют кадры, в которых показаны опыты над живущей под водой мышью. Обычная мышь не тонет, не захлебывается, живет! Оказывается, можно так насытить воду кислородом, что легкие смогут «дышать» водой! «Пока трудно сказать, куда поведут эти эксперименты», — признаются авторы фильма. И на какое-то мгновение ты сам тоже как бы очутился на месте экспериментатора и невольно задумался: действительно, а куда может привести этот необычный путь?..

О доброй, мирной, служащей людям науке рассказано в фильме «Перекресток открытий». Но сама по себе наука ни добра, ни зла — все зависит от того, на службу каким целям поставлены ее достижения. Фильм касается и этой проблемы тоже...

«Перекресток открытий» идет почти час. Этот фильм примечателен тем, что в отличие от многих известных картин («Язык животных», «В глубины живого») не ограничен рамками какой-то определенной научной проблематики. Сделать фильм о существенных чертах современной науки вообще, безотносительно к объекту исследования и его цели — такая задача создала немалые трудности для авторов. На наших глазах возникла наука о науке — науковедение. И внутренние законы развития науки при ее все возрастающей роли в жизни общества безусловно представляют значительный общественный интерес.

Парадокс одновременного избытка и недостатка информации, с которого авторы начинают свой рассказ о человеке в потоке информации, сказался и на их фильме. Там, где мысль подменялась перечислением, а емкий кинематографический образ — лобовой иллюстрацией, картина понесла обидный урон. Там же, где, пользуясь законами искусства, авторы овладели научным материалом, они одержали несомненную победу.

О том, чего нельзя сказать словами

Алексей Баталов

К тому моменту, когда я впервые увидел на сцене Марселя Марсо, о пантомиме уже было написано и сказано столько, что, если собрать все вместе, получится целая библиотека. Но в годы нашего учения пантомима была изгнана с русской сцены. А потому даже нас, будущих актеров драмы, не считали нужным хоть немного научить этому древнему великому искусству.

Конечно, мы знали о ней, но говорили как о чем-то запретном, не имеющем никакого отношения к тому, чем мы призваны заниматься.

Теперь, когда наши молодые мимы ходят по сцене в трико так же спокойно, как мы ходили в пиджаках и ботинках, когда наши зрители познакомились с актерами японского, итальянского, английского и французского театра, об этом смешно вспоминать. Но иначе мне никак не объяснить сегодняшнему читателю того ошеломляющего впечатления, которое произвела на меня первая встреча с театром пантомимы.

Может быть, оттого, что это было в Париже, где и без пантомимы все казалось чуточку неправдоподобным: путешествие в театр, улицы, по которым мы шли, и здания, и публика, и сам воздух — все как нарочно располагало к восприятию предстоящего спектакля, такого же непривычного и неповторимого, как этот город. Два отделения пролетели в мгновение ока. Спектакль был превосходный. А главное, столь не похожий на то, что мне до этого приходилось видеть, что всякий момент действия казался откровением.

Мы не могли удержаться от желания пойти после представления за кулисы и поклониться артистам. Кроме всего, мне еще хотелось просто поглядеть на живого Марсо.

Уборная Марсо представляла собой закуток, сколоченный из тоненьких досок, в щели между которыми пробивался свет. Артист еще не успел разгримироваться, и толстый слой белой краски скрывал черты его лица. Но Марсо уже был совершенно непохож на своих сценических персонажей. Прежде всего в отличие от своих героев — легких и гибких, как водоросли под водой, теперь весь он, каждый мускул его тела, был пронизан невероятной усталостью. Тонкие руки с натруженными, как у рабочего, венами, пот, проступающий сквозь слой грима, вытянутые, как у бегуна, сошедшего с дистанции, расслабленные ноги, воспаленные блестящие глаза — все это было прямо противоположно тому, что в совершенной пластической форме, без малейшего, казалось бы, усилия являлось на сцене. Это был тот классический закулисный вид артиста, который на всех континентах остается одним и тем же.

Всегда и везде эта тесная комната, яркий свет ламп у зеркала, просыпанная на столике пудра, пестрые тряпки еще не убранных костюмов, и среди всего — разгоряченный полураздетый человек-оборотень, в котором дьявольски перемешались два живых, не похожих друг на друга существа — вот сейчас на твоих глазах вылезает некто из его шкуры,— превращается в обычного человека из публики...

Все вместе: и дорога в театр, и впечатление от спектакля, и сумбурный косноязычный разговор с Марсо, и его превращение, и пустая темная сцена — все соединилось в одно незабываемое открытие мира пантомимы, который с тех пор неотделимо связан в моем представлении с любым актерским созданием, будь то на эстраде, в балете, в опере, в драме или на экране...

С тех пор, не будучи ни профессионалом, ни знатоком пантомимы, а просто человеком, однажды на себе испытавшим магическую силу и совершенство этого искусства, я невольно нахожу его отражение всюду. Теперь пантомима представляется мне вовсе не только самостоятельной древнейшей театральной формой, но и просто элементом всякого актерства и жизни, как голос или внятность речи.

Разумеется, это было так и до моих «открытий»...

В прекраснейших творениях Улановой без малейшего ущерба для блистательного, чисто хореографического рисунка роли вдруг, как откровение, естественно и просто сверкали драгоценные мгновения чистой пантомимы.

Вспомните, как ее Джульетта, стоя в спальне перед зеркалом, медленно проводит руками по своему телу, впервые на ваших глазах осознавая себя взрослой девушкой...

Вспомните Меркуцио — Кореня. Всю сцену его смерти, от первого до последнего движения являвшую пример великолепного драматического этюда.

Сегодня пантомима уже не случайная заморская птица, она вернулась на наши подмостки, принеся с собой древнейшую традицию пластики, и нет такого театра, такого актера, особенно молодого, который бы не испытал на себе прямого влияния ее высокой сценической культуры.

В самых бытовых современных драматических спектаклях или кинофильмах без труда можно обнаружить великолепные сцены мимического происхождения. Причем это может быть и в острокомедийной и в самой трагической ситуации.

Речь идет совсем не о той очевидной для всех пользе, которую могут дать всякому актеру драмы упражнения, совершенствующие его пластику, не о тех примитивных этюдах, которыми актер развлекает публику, ловко вдевая несуществующие нитки в несуществующую иголку. А о том, что является высшей сферой пантомимы и выражает сокровенные чувства и мысли человека.

Откровения пантомимы так же далеки от примитивных мимических этюдов, как «милая Енька» от композиций Петипа или черный силуэтик художника-моменталиста от психологического портрета.

В напряженнейший момент трагедии после ночного разговора с призраком Гамлет — Смоктуновский направляется в комнату Офелии. Девушка услышала скрип медленно отворяемой двери и обернулась.

На пороге принц. Застывшее лицо Гамлета кажется маской, невероятное душевное напряжение — в неподвижных чертах. Офелия испугалась, в страхе прижалась к углу кровати. Не отрывая взгляда от испуганных глаз Офелии, Гамлет медленно приближается к ней, берет за руку — и что-то похожее на гримасу крика искажает его лицо. Потом, так же безмолвно, отступая спиной, Гамлет удаляется.

Сразу после этой сцены разворачивается вся история безумия принца, звучат знаменитые шекспировские диалоги... Но если бы создатели фильма озвучили и эту сцену, то есть заставили бы Гамлета кричать, натуральность ни капельки не пострадала бы, но напряжение неизбежно утратило бы трагическую силу и необычность.

Пример из современной кинематографической версии Гамлета только крупица многовекового опыта театра, на подмостках которого великие и посредственные исполнители классических трагедий неизменно пользовались игровой паузой, как самым сильным оружием.

Истории театра и биографиям великих трагиков никак не обойтись без подробных описаний «гастрольных пауз», тех захватывающих секунд, когда в

гробовой тишине замершего зала все напряжение сосредоточивалось на лице, на движении молчащего актера. Самые вдохновенные, самые страстные слова отдали очевидцы описаниям этих всецело актерских мгновений в спектаклях с участием Кина, Мочалова, Сальвини, Моисси, Орленева. Так было всегда, так есть сегодня.

И теперь чаще всего пантомима вступает на сцену и вторгается в ход драматического спектакля как раз тогда, когда диалог достигает своего наивысшего накала и чувства не помещаются в словах.

Мы не называем эти паузы гастрольными. Исполнителя заглавной роли не называем гастролером. Но сцены эти остаются и украшают современные спектакли, как сто лет назад. И не только для «сильно трагических» эффектов в образах классических героев из кровавых хроник годятся старые приемы пантомимы.

Не так давно «Голый король», будучи самым молодым, смелым, озорным и кассовым спектаклем самого молодого театра, представил московскому зрителю целую группу замечательных (ныне известных всей стране) актеров.

Кто-кто, а они уж никак не были обременены гастролерскими навыками или традиционными штампами...

Стремительный бег действия выносит нас к одной из центральных сцен спектакля.

Примерка несуществующего платья короля. Голый король перед зеркалом в окружении своих министров разглядывает ничто.

Сцена эта имеет великолепный шварцевский текст, и актеры прекрасно его произносят. Однако вся сила, все очарование, вся тонкость и мудрость иронии этой картины заключены не в словах, а в том, как ведут себя персонажи, как реагируют на происходящее в те моменты, когда они молчат. На ваших глазах немногие реплики превращаются в условную маску, скрывающую истинные мысли и страсти, полностью выраженные только пантомимой. По привычке всегда ощущая за словом «пантомима» некую условность, даже как-то странно называть эту щедрую, искрящуюся юмором и самыми живыми чувствами сцену пантомимой. Утопая в хохоте зрителей и всегда заканчиваясь под аплодисменты, она остается в памяти как один из самых трепетных и выразительных моментов всего представления.

Но тем не менее это чисто актерское создание есть не что иное, как великолепно исполненная мимическая сцена.

Центром ее являются Король и Первый министр. Однако и все стоящие поодаль придворные участвуют в немом действии, усиливая подлинность всего происходящего у зеркала...

Кстати говоря, никакого зеркала и нет. Вместо него зрительный зал — точно так, как это и полагается в самой настоящей пантомиме. И пользуются этим воображаемым зеркалом актеры Кваша и Евстигнеев совсем не так, как следовало бы для правдоподобия, а именно так, как требует внутренняя логика поведения персонажей. Ни на мгновение не отказываясь от условности, актеры превращают ее в средство выражения абсолютно подлинных эмоций и мыслей.

Было бы по меньшей мере странно, сочиняя рецензии на драматический спектакль, выделять сцены мимического происхождения — они неотъемлемая часть естественной творческой жизни любого представления.

За сотни лет театр пантомимы так сросся со всеми другими видами сценического действа, что его право на долю их успеха почти перестали признавать. Точно старый тихий дедушка, этот театр переехал в самую темную маленькую комнату, в то время как его наследники шумно расположились в парадных залах.

Но вот родился новый вид зрелища — кинематограф. Еще шатаясь, сделал он

первые шаги перед разношерстной случайной публикой, даже не вызвав любопытства искусствоведов. И кто знает, что сталось бы с этим базарным развлечением, когда бы не поддержала его старая рука пантомимы. Точно волшебством, эта рука на глазах одного поколения возвела новорожденного на такие вершины всемирного успеха и популярности, о каких ни один на свете театр и мечтать не смел.

Именно благодаря пантомиме шарманка с движущейся пленкой превратилась в художественный кинематограф — самый массовый и популярный вид зрелища. Сперва точно из рога изобилия посыпались комические ленты, но и бессмертные классические фильмы немого кино половиной своего успеха обязаны пантомиме. Начиная с цирковых комических трюков до гениальной сцены, в которой Чарли Чаплин узнает, что продавщица цветов слепа,— все тот же неиссякаемый источник пантомимы, разница только в том, сколь талантливые, чуткие руки черпали из этого колодца.

Позже, когда кино заговорило, оно на радостях стало болтать обо всем, даже о том, о чем живые люди никогда не говорят. Но в кино герои говорили лишь бы не молчать, «не скатиться» в немое кино.

Великим уроком кинематографу в то время явилась первая звуковая лента Чаплина...

Появление звука в кино освободило режиссера и актера от необходимости постоянно пользоваться приемами мимического искусства. Но это совсем не значит, что язык пантомимы устарел или стал ненужным в кино.

Напротив, именно в звуковом фильме он стал наиболее сильно действующим средством, он как бы обрел свое точное место и высшее назначение. Теперь после целого периода литературно-болтливых фильмов это особенно ощутимо и ясно.

В картинах Феллини и Антониони, выполняя совершенно различные, порою противоположные смысловые задания, неизменно присутствуют куски первоклассной пантомимы. Бессмертные создания Тото, как и лучшие роли Мазины, какими-то внутренними нитями всегда неразрывно связаны с древнейшим искусством мимического актера.

И в наших фильмах последних лет можно назвать немало сцен, великолепно решенных и сыгранных без помощи пояснительных слов.

Всемирное признание получила картина Михаила Богина «Двое», где заданная автором немота героини ничуть не помешала взволнованному лирическому рассказу о самых глубоких человеческих чувствах.

Этот режиссер и в следующей своей работе, где участвуют обыкновенные говорящие персонажи, многие важнейшие куски построил на безмолвном, точно подмеченном действии героев.

Совсем недавно фильм Глеба Панфилова «В огне брода нет» познакомил зрителей с трагической судьбой девушки из санитарного поезда. Сложнейший духовный мир этой героини режиссер и актриса Инна Чурикова открывают опять-таки не в словах, точнее — не столько в словах, сколько в кадрах, где внимание зрителя полностью сосредоточено на поведении, на малейшем движении исполнителя.

Фильмы, о которых теперь идет речь, никак не напоминают старинных лент с героями в цилиндрах и белых перчатках.

Иная манера, иные герои, иные принципы использования выразительных средств актера, но и в этой новой среде преображенная временем пантомима остается важнейшим звеном киноповествования.

Нет ничего удивительного в том, что современные художники, стремящиеся точнее и глубже изобразить сегодняшние проблемы бытия, «возвращаются» к

древним истокам бродячего театра. Так как, по сути дела, это не столько повторение условных приемов, сколько обращение к источнику, их породившему, к чувствам и мыслям реальных людей. Актеру, даже никогда не видавшему пантомимы, никак не обойтись без этих «немых» кусков, если он изображает живого человека. В самые радостные и самые тяжелые мгновения жизни человек, «не находя слов» или «лишившись дара речи», невольно и естественно становится мимом.

Молодые влюбленные, сами того не подозревая, великолепно разыгрывают этюды без слов.

В реальной жизни есть множество такого, что выражается лишь пластическим образом или, иначе говоря, языком пантомимы. Мы пользуемся этим языком постоянно, чаще всего подсознательно, даже и не подозревая, как мольеровский Мещанин, что «говорим прозой».

Мне кажется, рядом с этим хранится и главный секрет настоящей пантомимы.

Глядя на жесты, только подменяющие слова, когда мим как бы изображает текст, зритель немедленно ощущает неловкость, насильственную условность приема. Кажется, что актеру почему-то заткнули рот и он старается кое-как объясниться иным способом. На первых порах начинающие чаще всего впадают именно в эту ошибку нарочитого молчания.

Главный же смысл и сила пантомимы заключаются в том, что актеру вообще нет никакой необходимости говорить. Его персонаж совершенно естественно оказывается в таких условиях и в такие моменты, когда «слова ни к чему»... Вот в этом случае зритель становится свидетелем столь сложных и тонких движений человеческой души, что их не выскажешь и самой искусной речью. Здесь и начинается чудо пантомимы, ее собственный непереводимый язык, который ничего не заменяет и ничем не заменим, как цвет в живописи или аккорд в музыке.

Иными словами, возникает единственно возможный способ передачи живых чувств и мыслей, по-другому непередаваемых и необъяснимых.

И это уже никакое не условное искусство, а естественное творческое решение, которое диктуется жизнью, существует в ней и потом остается понятным всякому человеку.

Кстати сказать, и в смысле внешней пластической формы именно эта точность психологического хода, выраженного эмоциональным жестом, и отличает пантомиму от всяческих красивых поз и сомнительных телодвижений, которые, маскируясь пантомимой, по существу ничем не отличаются от поведения манекенщиц или гимнастических этюдов и всяких живых пирамид моды 20-х годов.

Точно так же, как и другие способности, даваемые актеру от бога, дар пантомимы есть совершенно индивидуальная черта того или иного исполнителя.

Я уже упоминал сцену из «Гамлета». Теперь замечу, что все сценические и кинематографические создания Смоктуновского связаны с пантомимой. Его особенный успех в мимической роли Моцарта (пел или, как говорят, «звучал» в этой роли другой артист) самый яркий пример тому. Но достаточно внимательно приглядеться, как вы обнаружите все ту же природу выразительности и в комической роли в фильме «Берегись автомобиля!» и в «Идиоте» Достоевского. Только человек, наделенный определенными способностями, может столь просто и естественно пользоваться языком настоящего мима.

Я убежден, что в мировой драматургии найдется немало ролей, которые для верного исполнения просто требуют от драматического актера прежде всего дара, способностей в области пантомимы.

Когда мы начали готовиться к съемкам фильма «Шинель» по Гоголю, выбор

исполнителя на роль Акакия Акакиевича, а в конце концов и успех дела почти целиком зависели от способности актера обходиться без текста.

Гоголь заранее сказал о косноязычности героя, и те немногие реплики, которые он написал Акакию Акакиевичу, скорее только знаки переживаемых Башмачкиным душевных потрясений.

«Ну уж эти французы! что и говорить, уж ежели захотят что-нибудь того, так уж точно того...» — подумал Акакий Акакиевич, увидав картину в окошке магазина.

Выйдя от портного, совершенно потрясенный необходимостью шить новую шинель, Башмачкин говорил сам себе:

«Этаково-то дело этакое, я, право, и не думал, чтобы оно вышло того... так вот как! наконец, вот что вышло, а я, право, совсем и предполагать не мог, чтобы оно было этак». «За сим последовало опять долгое молчание, после которого он произнес»:

«Так этак-то! вот какое уж, точно, никак неожиданное того... этого бы никак... этакое-то обстоятельство!»

Никакая на свете логически построенная речь или даже стихотворный текст не требуют от актера, произносящего слова, такой силы выразительности, какая нужна для передачи чувств, скрытых в этом монологе Акакия Акакиевича, не говоря о том, что большая, важнейшая часть его роли и вовсе лишена слов.

Вот почему работа над «Шинелью» была для меня органически связана с самым существом пантомимы, всего за год до этого «открытой» мною на спектакле театра Марселя Марсо.

Найти Ролана Быкова было в общем не так-то сложно. В театральных кругах Москвы и в кино уже давно знали об этом исключительно одаренном актере с неудержимой фантазией и вечным желанием экспериментировать, рисковать, пробовать, сгорать в ворохе непосильных для одного человека дел.

Не было ничего удивительного и в том, что выразительность и редчайшая пластичность этого исполнителя прежде всего использовались в материале комическом, характерном, броском.

Заразить Быкова идеей пантомимы в трагической роли оказалось и того проще. Как только, еще не дослушав мою тщательно продуманную тираду, он угадал, о чем идет речь, произошло нечто подобное взрыву пороховой бочки. Сцены, записанные в сценарии, разлетелись в клочья, каждая из них мгновенно получила пять новых вариантов, среди которых невозможно было отличить лучший.

Удивительная способность Быкова обходиться без слов позволяла нам строить сцены с самыми различными смысловыми и эмоциональными поворотами.

Увы, слишком многое из того, что было придумано, решено, записано и даже подготовлено к съемкам, нам не удалось сделать. В нашу картину не очень-то верили, она была чем-то вроде придатка к основному плану студии и многим казалась только студенческим экспериментом. Но несмотря на все потери, невезение и неудачи, это время было и остается в памяти, как самое прекрасное и увлекательное.

Кроме того, что мы занимались гениальным сочинением Гоголя, каждая съемка помимо вороха обычных задач требовала решения многих совершенно неожиданных вопросов, связанных с нашим общим желанием выразить свои мысли, не прибегая к дополнительной иллюстрации и пояснительным словам.

Я не могу судить о достоинствах этой картины, но помню, с каким невероятным героическим трудом давался каждый кадр.

Прежде всего мы столкнулись с тем, что в звуковом разговорном фильме пантомима, точнее, сцены, построенные на ее основе, имеют свои собственные законы и тайны, дающие удивительные по неожиданности и непредвиденные эф-

фекты. Так превосходно сочиненная и разыгранная на ваших глазах живым актером мимическая сцена, попав на полотно экрана, почему-то неузнаваемо преображалась, превращась то в условный вставной номер из фильма-концерта, то в бессмысленный набор взглядов и жестов, то просто в скучную длинную паузу.

Только тщательное живое соединение всех действий главного исполнителя со всем, что составляет среду данного кадрика, не назойливо, как бы естественным взглядом зафиксированную камерой, обеспечивает немому куску подлинность и органичность.

А потому ничто не требует в кино столь разных и абсолютно слаженных усилий, единого дыхания актера, режиссера, оператора и художника, как эти куски, где все решается без помощи слова, средствами пантомимы. И все оказывается важно, многозначно и красноречиво. Пассивный мертвый фон, равнодушно фиксирующая камера, вычурная мизансцена или нарочитая гримаса — все одинаково губительно отражается в этих эпизодах на экране.

Но зато сколько возможностей скрыто в каждой случайности, в каждой подробности...

Судьба распорядилась так, что пока я открывал для себя «Америку» и отыскивал связи между чистой пантомимой и современным звуковым кино, картина с участием Жана-Луи Барро оставалась мне неизвестной. Через год после выпуска «Шинели» я впервые увидел фильм Марселя Карне «Дети райка», где в блистательном исполнении Барро естественно и просто было продемонстрировано и решено многое из того, о чем я мог только догадываться.

Я говорю именно об этом фильме, а, скажем, не о чаплинском «Диктаторе» только потому, что именно в «Детях райка» с хрестоматийной ясностью рядом, в одном лице, представлены и чистая традиционная пантомима со всеми ее условностями и совершенно реалистические сцены с «живым», говорящим героем.

Глядя на экран, вы все время ощущаете взаимосвязь этих, казалось бы, несовместимых полюсов самого условного театра и самого безусловного кинематографического изображения. Вы ясно видите, как пантомима проникает в бытовые сцены, обогащает их привычное течение, ничем, однако, не нарушая подлинности происходящего...

Теперь у нас издана книга этого замечательного французского актера, и нет надобности пересказывать своими словами то, что им написано на основании целой творческой жизни.

Из всего сказанного совсем не следует, что я предпочитаю немое кино звуковому или противопоставляю силе слова изобразительный ряд. Любые приемы и средства возможны и хороши, если они точно и ярко выражают то, что хочет передать художник. Но там, где слова ни к чему, они так же формальны и бессмысленны, как любая мертвая комбинация немых кадров.

Получив в современном кино новые художественные возможности огромной эмоциональной силы, пантомима обогащает его, как звук или цвет. И суть не в том, чтобы правильно назвать немые куски кинематографического действа, и не в том, где установить его границы или обнаружить прямую связь экрана и театральной традиции, а только в том богатстве, которое открывает перед кинематографом умение видеть и передавать на пленке тончайшие движения человеческой души, такие, о которых никакими словами, никаким иным образом не скажешь.

Сергей Герасимов в работе и в размышлениях

Л. Рыбак

Очерк второй.

ГЕОГРАФИЯ ЗАМЫСЛА

Мы поднялись на скользкие от наледи мостки, прошли немного вперед по узкому настилу — и оказались в центре «проблемы Байкала».

Позади остались заводские корпуса, на ближайшей к нам стене виднелся плакат: «Байкалу — чистую воду!»

Внизу под нами клокотала бурая жижа, выталкивала в морозный воздух клубящийся зловонный пар. В соседних отсеках бугрилась желтая пена, казалась живой, была живой — медленно вздымалась, вползала на мостки, подбиралась к перилам, так что подойти ближе не было возможности. Издали и то смотреть было жутковато и противно. Мы слушали объяснения: «Здесь биологическая очистка, это усреднитель, это...»

Обошли стороной выбросы пены, осмотрелись: на несколько километров, занимая всю площадь обзора, раскинулись грандиозные и странные сооружения. Уходили к горизонту четырехгранники водоемов, разделенные заснеженными поверху перегородками. Поодаль — облака и небо в круглых зеркалах — хоровод неглубоких бассейнов цилиндрической формы — химическая очистка, отстойники. В конце всей этой системы распластался невидимый отсюда пруд-аэратор, в нем вода должна быть совершенно очищенной, отфильтрованной, оттуда сбрасывают ее в уникальное озеро, во всем мире прославленное своей удивительной чистотой. Байкал где-то слева, его угадываешь ощущением великого простора. А справа — в туманной лермонтовской синеве застыл вечный горный хребет.

Итак, мы в Байкальске, на целлюлозном комбинате, у очистных сооружений. Это первый съемочный объект. Первый — так было решено еще в Москве, когда планировалась последовательность работы в зимней экспедиции. Порядок был определен не по ранжиру, не по значимости. Иерархия объектов в съемочном периоде не устанавливалась. Наступал март, чуть потеплеет — растает снег, исчезнет иней, растворятся в воздухе клубы пара. Сибирь должна быть в кадре, и впечатляющим должен быть кадр.

Вот такими, какими мы видим их здесь сейчас, войдут в фильм «У озера» очистные сооружения. Войдут как эпизод. Но помянуты будут в картине неоднократно как имеющие самое непосредственное отношение к решению «проблемы Байкала». Эта огромная и важная проблема в новом герасимовском фильме является центральной, сюжетообразующей. В кадрах второй серии увидят высокие дымящиеся трубы целлюлозного комбината и темное жидкое месиво на очистных сооружениях в опасном соседстве с первозданной природной байкальской чистотой. Построили все-таки, соорудили.

●

«— Все-таки построили,— глядя в окно, сказал седоватый человек, стриженный ежиком.

— Да, кадит изрядно,— откликнулся его сосед по столу.

— Что кадит — это полгоря. Хуже, что воду сбрасывает в Байкал.

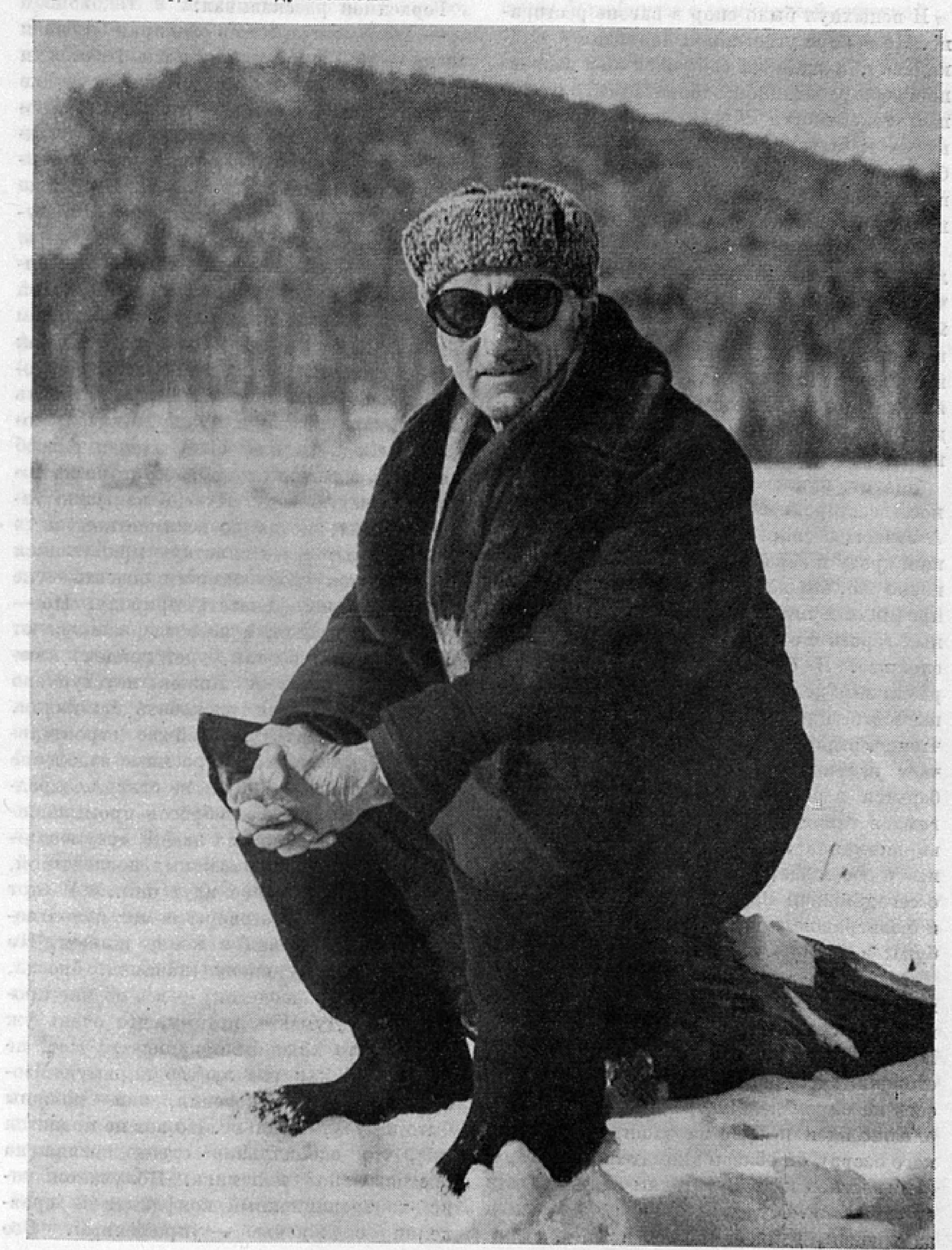
— Ну, там, говорят, очистка уникальная.

— Перестаньте,— отмахнулся седоватый.— Все это паллиатив. Природу не обманешь.

— Ну вот, пошло-поехало,— проговорил кто-то за соседним столиком...»

Продолжение. Начало см. в № 8.

Герасимов в перерыве между съемками



И вспыхнул было спор в вагоне-ресторане. Но вскоре угас: поезд подходил к Байкальску, и один из собеседников, назвавший себя работником лаборатории, изучающей токсичность сбросовых вод, заторопился к выходу. Он успел на прощание бросить противнику: «Я изучаю вопрос на практике, а вы, надо думать, по газетной дискуссии. Силы не равны».

Так выглядит в сценарии самый, пожалуй, прямолинейный вариант из большого числа разнообразных столкновений, подмеченных и зафиксированных Герасимовым-сценаристом. Пока еще не слышно ни доводов, ни выводов. Апломб самонадеянного знатока и предубеждение его несведущего партнера — это спор глухих, истина не рождается в такой перебранке.

Значит, нужно деловое и заинтересованное всестороннее обсуждение проблемы. А зачастую спор, трудный, не всегда ведущий сразу к верному решению. Только, конечно же, это не столкновение знатоков с профанами, умных с дураками, положительных героев с отрицательными. Все гораздо сложнее. В серьезном споре-обсуждении различные доводы могут иметь одинаковую ценность, ничто не игнорируется, предпочтение, отданное ясному знанию, не исключает неясных опасений, последние тоже берутся в расчет. А кроме расчета полагаются также и на интуицию. Принимают во внимание аргументы, непрямо связанные с обсуждаемой проблемой. Размышляя о сегодняшнем значении проблемы, думают и о завтрашнем дне. Так — в жизни. А как будет в фильме «У озера»?

Очевидно, автор фильма обязан в данном случае показать несостоятельность попыток с маху решить трудный вопрос. И даже если лично ему более симпатичны сторонники охраны Байкала (а так оно и есть на самом деле: Герасимову во многом близки идеи и чувства защитников великого озера), он обязан внимательно и всерьез отнестись к возмутителям байкальского спокойствия. Художник, прошу прощенья за трюизм, должен искать истину.

●

Герасимов рассказывал:

— Вы помните, есть в сценарии большая сцена — к Бармину являются Иванов и Черных, сообщают о предстоящей стройке у озера. Завязывается бурный спор. Ученый-байкаловед и его молодой помощник — с одной стороны, с другой — строитель и инженер-целлюлозник... Никак не давался мне этот эпизод, никак. А выдумывать ничего не надо было. Я мог взять, так сказать, за основу не только опубликованные дискуссионные статьи, но и свой спор с покойным Михаилом Михайловичем Кожовым. Был у нас такой спор. Я, как мог, попытался тогда выразить, обосновать позицию тех, кто считает, что строить на Байкале можно и нужно. Сказал Кожову: «Ведь должен быть найден способ получать в результате обработки по-настоящему чистую воду. И ведь наступил такой момент, когда во взаимоотношениях с природой человек вплотную приблизился к тревожной необходимости спасать — не просто беречь,— спасать природу. Но — действуя, созидая, а не воздерживаясь от действий. Только так будет найдено ключевое решение». А Кожов неуступчиво возражал: «Нельзя рисковать Байкалом. Надо прекратить дальнейшее строительство, использовать выстроенные заводские корпуса для чего-нибудь не столь зловредного, без химии, без сбросов промышленных вод,— и парировал любой аргумент:— Мы не знаем всех возможных последствий, не знаем, как далеко идут они...» И этот спор и другие разговоры я мог использовать и использовал в конце концов. Но когда писал ту сцену (начинал, бросал, откладывал напоследок) — все во мне противилось. Думаете, потому, что очень уж «в лоб» это надо было написать? Нет, не потому. Я как раз люблю впрямую изображенные столкновения, они должны быть и будут в фильме. Но вот не нравится мне, что специальная сцена посвящена обстоятельной полемике. Получается какой-то традиционный конфликт. В сравнении с живью — упрощенный. Все

происходит в действительности сложнее, интимнее, тоньше, больше исподволь, чем в прямолинейном споре. И потом — не люблю я, как бы это выразиться, такую кристаллизацию. Вся вещь должна строиться по-другому. Ну, снимать нам ту сцену еще не скоро, пусть дозревает, додумывается пока...

Я с буквальной точностью записал рассказ Сергея Аполлинарьевича. Хотя стремился сохранить не стиль, а суть размышлений. И дух противоречий.

Но менее всего хочу я подчеркнуть сам факт противоречий, борений с самим собой (вроде бы надо свести противников, показать их схватку, очертить их позиции, и в то же время искусственным кажется специально организованное столкновение, схематичным, жестко определенным, классицистичным, что ли) — это понятно, и это существенно, ибо является характеристикой творческого процесса, особенностью художественно-образного мышления.

Интересно будет впоследствии проследить, какими средствами одолеет Герасимов некоторую заданность, изначальную схематичность в расстановке персонажей, как будет добиваться ощущения достоверности бытия своих героев, реального бытия, а не экранного существования. Но в Байкальске, где встретились мы не с экраном, а с самой действительностью, думалось о другом. О тревожной «проблеме Байкала». О позиции художника в отношении этой проблемы. О том, при каких условиях важная общественная проблема становится предметом искусства, фактом художественного исследования И о возможной глубине этого исследования.

●

Нас сопровождала заведующая лабораторией очистных сооружений Нина Ивановна Белоусова. Была внимательна к нам и охотно давала объяснения: «Видите вон те комочки? Это взвешенные частицы. В этих бассейнах по внедренному нами рационализаторскому предложению совмещены отстойники с химической очисткой... В ходе очистки органика улавливается вся, а минеральных солей в сбросовой воде в три-четыре раза больше, чем в байкальской. Но если сравнивать не с озерной водой, где идет естественный процесс очищения, а с впадающей речной...»

Кто-то из нас бесцеремонно перебил: «Зачем сравнивать с речной, с байкальской надо!..» Другой голос глубокомысленно изрек: «Баланс изменяется». И все подхватили, повторили: «Баланс, баланс...» Мы наседали на нашего гида: «Сколько времени отстаивается тут вода?» —«Часа полтора».— «Этого достаточно или надо бы подольше?» — «Да лучше бы часа три...» Кто-то спросил: «Не кажется ли вам, что внедренное здесь рационализаторское предложение не шибко рационально?..»

И тогда заведующая лабораторией грустно и серьезно посмотрела на нас, въедливых и настырных, как ревизионная комиссия, разве что без необходимых полномочий и знаний, и сказала: «Да, мы здесь многого не знаем и многого не умеем. И никто пока не умеет. Ищем. Идеальная очистка — дело новое. Вы хоть представляете себе, как это важно — найти промышленный способ идеальной очистки? Не только для Байкала важно. Для всей страны. Для всей земли...»

●

«К настоящему времени общие масштабы воздействия человека на природную среду достигли геологических порядков, а разнообразные неблагоприятные последствия этого воздействия приобрели на обширных территориях катастрофический характер. Он выражается в полной или частичной утрате естественных ресурсов и губительном для человека изменении природной среды его жизни. Если еще сравнительно недавно столь трагический результат стихийного воздействия на природу привлекал внимание лишь отдельных выдающихся ученых — естествоиспытателей и социологов, то в настоящее время

острую тревогу за судьбу окружающей нас природы проявляет активная часть всей мировой общественности. Перед наукой и практикой ставится неотложная задача определить правильные пути решения этой важнейшей проблемы современности».

«В целом понятие «охрана природы» сейчас правильнее всего определять как планомерное и целенаправленное преобразование природы в целях рационального использования естественных ресурсов и улучшения среды жизни людей».

Эти высказывания принадлежат однофамильцу Сергея Аполлинарьевича — академику И. П. Герасимову, председателю Научного совета по проблеме «Изучение, комплексное использование и воспроизводство природных ресурсов» Государственного комитета Совета Министров СССР по науке и технике. Я цитирую тезисы доклада, который был представлен на научную конференцию в Институт государства и права Академии наук СССР. На эту конференцию, посвященную правовым проблемам охраны природы, хотели пригласить и кинорежиссера Герасимова.

Так выяснилось, что в данном случае вплотную сошлись искусство и наука. Их общая задача — остановить стихийно-разрушительный процесс, стимулировать сознательно-созидательное отношение к природе. Попытаться сформулировать более широко: прагматическому, деляческому подходу надо противопоставить программу развития, строго ориентированную в будущее.

Участвовать в научной конференции Сергею Аполлинарьевичу не пришлось: началась экспедиция. И вот он перед нами — первый съемочный объект. И что-то трудно разграничить столь ясные в теории понятия «стихийно-разрушительный» и «сознательно-созидательный».

●

Герасимов то подходил к нам, прислушиваясь к разговору, почти не вмешиваясь, то отходил в сторонку — один или с операторами: выбирал точки для предстоящей съемки. А когда услышал, как мы заспорили с заведующей лабораторией, взял меня под руку, увлек за собой, будто желая показать что-то, и, взволнованный, произнес такой монолог:

— Слушайте, напрасно наши ребята обижают милую Нину Ивановну. И вы тоже хороши! Заметили, как она нервничает? Дрожат руки, губы. Она честный человек и, должно быть, хороший работник. И никто — ни сама она, ни ее товарищи по работе и начальники, ни министерство, наконец,— никто не повинен в том, что здесь происходит. И все несут за это ответственность — вот ведь какое дело, да-да-да-да... Она явно об этом думает. Как это она сказала: «Если бы заранее знать, во что эта вода выльется, может, и не стали бы строить комбинат...» Ведь ясно и ей и даже нам, что сегодня многое здесь делается пока что неправильно, и надо бы делать лучше, и хочется как лучше, но надо же делать и это, сегодняшнее. Слушайте, это — драма! Да тут еще и мы с вами — извольте объяснять, в который раз объяснять скептикам-собеседникам, что есть, мол, пока недоделки, неполадки. И при этом сознавать, что вот ее как будто обвиняют слушатели в нынешнем положении дел, что в этой ее работе многое не нравится людям. Да ей самой, поди, не нравится, а надо делать, работать — и она работает... Ну, наш-то Черных характером не такой — он крепче, увереннее, настойчивее, так ведь и ему не легче и его жизнь — драма...

Позже Герасимов не раз возвращался к той же, по-видимому, очень важной для него теме. Это известная тема личной и коллективной ответственности, вечная в искусстве тема долга, но своеобразно понятая автором и полемически истолкованная. То, что он называет «драмой», не предполагает живописания душераздирающих мук героя. Но речь пойдет о глубоких и острых переживаниях, серьезные испытания уготованы героям будущего фильма. Осознать неизбежные издержки собственной деятельности, не сворачивать при этом с пути, не

терять ведущего чувства правоты и правды, не быть слепым исполнителем, искать оптимальное решение сложной проблемы, преодолевая неудачи,— это требует значительных душевных затрат. И только так, по замыслу сценариста и режиссера, смогут его герои найти в себе, в людях, в обществе, в заботах о сегодняшнем и в думах о завтрашнем дне силы и цели, которыми измеряются ценность и продуктивность нашего бытия.

Случалось слышать мне, как Сергей Аполлинарьевич иронически отзывался о поверхностных попытках иных кинематографистов снабдить героя модными речениями об ответственности — пустыми словесами, коль скоро не видать за ними подлинного дела и самостоятельного действия. Когда на безоблачном фоне бездумный красавец разглагольствует о долге, зритель вправе заподозрить в безответственности создателей картины. Однако Герасимов готовится поспорить и со своими товарищами и союзниками, чей близкий по теме труд, чей фильм считает одним из наиболее высоких достижений нашего искусства, верной картиной нашего времени — времени тревог и надежд. Очень высоко оценивая фильм «Твой современник», он, Герасимов, тем не менее утверждает, что Габрилович и Райзман малость погрешили против правды жизни, наделив Губанова чертами подвижничества. По мнению Сергея Аполлинарьевича, губановская способность «перешагнуть через самого себя» — явление куда более распространенное, чем это кажется авторам «Твоего современника». Людям свойственно не «перешагивать», а шагать, идти: драма жизни — в усилиях каждодневных, повседневных, не исключительных.

Особой точности ищет Герасимов для раскрытия темы. Сам он определяет свое требование абсолютной точности, почти фактографичности понятием «документальность». Мне это слово не кажется удачным в данном случае. Но не могу отыскать более подходящего, чтобы обозначить безусловную правду обстоятельств, которые должно воспроизвести в фильме.

Невыдуманная «проблема Байкала», доподлинный целлюлозный комбинат — первые встретившиеся мне на съемках приметы сегодняшней жизни.

●

— Снимаем документ,— сказал режиссер.— Никаких выстроенных композиций! Никто из снимающихся не будет обращен к камере фронтально. Выберем несколько проходов из тех, которыми сами пользовались сегодня, чтоб просто видеть и слышать: вот идут люди, перебрасываются замечаниями, приглядываются к чему-то, и камера смотрит на то, что вызывает людской интерес...

Завтра съемка, и подготовка к ней — сегодняшний осмотр очистных сооружений. Недолгий осмотр: Герасимов был здесь в прошлом году, все ему хорошо знакомо. И молодые операторы месяца два назад приезжали сюда, вместе с художником они проехали по основным местам съемок — к экспедиции группа готовилась, как положено. Так что сегодня все собрались здесь, только чтобы уточнить характер предстоящей работы.

Договариваются быстро — в коротком деловом — я бы сказал, «штабном» — определении диспозиции и маневра. Принимается предложение операторов: поскольку на узких легких мостках нельзя установить синхронную камеру, да вдобавок и разворачиваться придется чуть ли не на 360 градусов, надо снимать ручными камерами. Двумя: так оно мобильнее, а в монтаже режиссер отберет нужный вариант. Предложение второго режиссера Клеопатры Сергеевны Альперовой: черновую фонограмму писать надо? — надо, а раз не будет синхронной камеры, значит не будет и тонвагена — следует воспользоваться ситуацией, которую подсказывает сценарий. Эпизод — «приезд какой-то комиссии на очистные сооружения», там упомянут в числе членов комиссии журна-

лист с «Репортером». Пусть техник звукозаписи, вооружившись портативным «Репортером», сыграет роль журналиста. И дело будет сделано, и актер лишний не понадобится, и выглядеть будет натуральнее. Все, что «натуральнее», Герасимову по душе, и предложение принято.

Мы уезжаем в Иркутск — там база съемочной группы.

●

Вместе с художником картины П. Галаджевым мы навестили в Иркутске Ольгу Михайловну Кожову — дочь знаменитого ученого-байкаловеда. Петр Степанович, заботясь о правде жизни в фильме, просил что-либо из вещей, книг М. Кожова, чтобы оформить декорацию («Комнатка Лены Барминой» — эпизод, который надлежало снять в конце экспедиции). А я пошел с ним, чтобы выяснить, верен ли правде жизни герасимовский сценарий, разумеется, в той части, где изложена позиция сторонников заповедного Байкала. Как мне казалось, внести желаемую ясность Ольга Михайловна могла не только потому, что лучше многих осведомлена о многолетних спорах вокруг Байкала, но и по той причине, что сама занимается вопросами, близкими к научным интересам ее покойного отца. Она гидробиолог, заведует кафедрой гидробиологии Иркутского университета.

Галаджев получил то, что хотел. Я тоже получил, но совсем не то, чего ждал.

— ...Признаться,— рассказывала Ольга Михайловна,— я настроена не так воинственно, как отец. Процесс преобразования природы во все возрастающих масштабах — это объективная закономерность. По подсчетам социологов и футурологов, при нынешних темпах развития экономики к 2000 году на Земле не останется сколь-либо крупных участков, не тронутых цивилизацией. Тут может быть ошибка в сроках, но нет ошибки в принципе, в наступлении определенных результатов. Антропогенное влияние неизбежно и неостановимо. Другой вопрос: в чем оно вредно, а в чем благотворно? — на этот вопрос наука далеко не всегда может ответить с исчерпывающей ясностью. Но тем более нельзя игнорировать отмечаемые учеными факты. Вот сейчас сибирские лимнологи, изучающие в комплексе флору и фауну Байкала, ведут исследования в районе Байкальского целлюлозного завода. Установлено, что в зоне сброса сточных вод количество животных и растений за последнее время сократилось в два-три раза. Тревожно? Еще бы! И все-таки, я думаю, вряд ли удалось бы сохранить Байкал в качестве заповедника. Эмоции ревнителей природы нетрудно понять, мне самой отвратительно небрежение к природе, неприятны даже, хоть тут я, может, не права, туристские набеги на природу. Но мне чужды руссоистские призывы к возврату в естественное природное лоно. И отцу эта крайность была чужда. Что же до позиции отца, то я разделяю ее вот в каком смысле: не надо спешить и создавать зло. Сейчас, скажем, безотлагательной и первоочередной задачей является: добиться поистине эффективной очистки сбросовых вод — зло угрожает всей Земле. Решить такую задачу возможно, в этом нет ни теоретических, ни практических сомнений. И то, что эта проблема усиленно муссируется, возводится в ранг общественного явления, привлекает всеобщий интерес,— по моему, хорошо. Вспомните: несколько лет назад люди, не задумываясь, повторяли всуе, как заклинание: «Мы не можем ждать милостей от природы, взять их у нее — наша задача». А сейчас все больше задумываются над тем, чем грозят наступающие перемены. Это явно идет обратной связью от поспешно осуществленных преобразований. Здесь сплелись многие вопросы. И, по-моему, в сценарии Герасимова верно изложены конкретные факты и объективно отражается сложная реальность — нынешнее состояние «проблемы Байкала». Не берусь судить о художественных каче-



ствах сценария, но, вообще говоря, избранная автором тема, проблема является достаточно сложной и многозначной, чтобы стать предметом художественного анализа. Искусство должно этим заниматься. Именно кино? Не знаю. Я редко бываю в кино. Предпочитаю книги, среди них легче выбрать по-настоящему интересное, глубокое произведение...

Мне понравилась мысль Ольги Михайловны о том, что искусству подобает заниматься сложными явлениями действительности. Я тоже считаю, что художнику нечего делать в царстве непреложных, очевидных, однозначных истин, если не хочет он впасть в тяжкий грех иллюстративности. Но что есть процесс познания в художественном произведении и что объект?

Я шел сюда, чтобы собрать еще какие-то факты о «проблеме Байкала». Ухожу, размышляя о другом.

●

— Если через десять минут не появится электрик, снимать не будем! — прокричал Рапопорт, обладающий помимо всех своих добрых операторских качеств еще и такими «общекинематографическими», без коих в экспедиции никак нельзя: напористостью, стремлением к порядку, желанием и умением работать быстро. Шумел он все-таки напрасно: уже тянули кабель, сейчас подключат его, дадут подсветку.

Первый объект, могли бы и огрехи быть, но работа ладится — смотреть приятно. Мы выехали из Иркутска в семь утра, одолели полтораста километров нелегкой дороги, приехали в Байкальск к двенадцати и стремительно изготовились — через полчаса съемка шла полным ходом. А к четырем работа была закончена, сняли 60 полезных метров.

«Черных, окруженный приезжими людьми, идет по переходам очистных сооружений... Приезжие — представители народного контроля, писатели, журналисты...» — если бы не имя героя фильма, если бы не указание на контрольные функции приезжих, описание эпизода в режиссерском сценарии мало чем отличалось бы от нашего вчерашнего обхода, от разговоров

с заведующей лабораторией. Почти буквальные совпадения наводят меня на такую мысль: подобные сценки здесь, на заводе, обычны, заурядны, что и отмечено Герасимовым в сценарии, но в фильме-то — иное дело. В картине этот эпизод — единственный, где окажутся в кадре эти самые сооружения. Мелькнут и исчезнут? Или режиссер придумал что-нибудь особенное, чтобы выделить эпизод, подчеркнуть его значение, эффектнее преподнести объект?

Экранное изображение, известно, может обладать огромной силой эмоционального воздействия. Но в настоящем искусстве эта сила подвластна художнику — это его сила. Бытующие разговорчики о «самоигральных объектах» недорого стоят. Все решает отношение к объекту. Помню, на занятиях во вгиковской мастерской Герасимов, разбирая подготовленную и только что разыгранную студентами сцену, сказал так: «Страсть предпосылает меру выражения». Что же подскажет ему страсть на этот раз? Как будет снят эпизод?

Герасимов (за действия операторов отвечает режиссер) снимает с высоты человеческого роста, взгляда. Проходы — недалекими общими планами, дающими конкретное представление о месте действия. Диалог (вопросы приезжих, ответы Черных) — средними планами, словно камера — взор еще одного, но помалкивающего приезжего. И два-три коротких монтажных укрупнения: бурлящая сточная вода, о ней в этот момент будут говорить за кадром.

Эмоционально ли такое изобразительное решение эпизода? Это станет известно, когда фильм будет готов. Здесь, на съемках, ясно одно: на эффекты режиссер скупится, держится в границах честного свидетельства. Его отношение к объекту, как у «приезжих»,— настороженное. Но с коррекцией на главного героя — с пониманием того, что здесь происходит. Неопределенная позиция? Нет, вполне определенная: экранное воплощение эпизода не должно включать какую-либо категорическую оценку происходящего, положительную или отрицательную. «Окончательное суждение вынесем после»,— предлагает Черных своим собеседникам. Эта реплика должна слиться с изображением.

Диалог на съемках вырос вдвое. В дальнейшем мне много раз доводилось наблюдать, как свободно обращался Герасимов с собственным текстом. Причины, побуждавшие к внесению изменений, бывали различного рода, речь о том впереди. В данном случае дополнения сводились к терминологической оснастке речи Черных. По просьбе Герасимова с нами опять была Нина Ивановна. Заведующая лабораторией тщательно следила за тем, чтобы объяснения, которые «начальник строительства» давал «приезжим», были технически грамотными, по ходу дела подсказывала нужные слова. Те самые, что слышали мы вчера: диалогу гарантирована достоверность. И точность деловой речи. И обычность повседневного разговора.

Теперь — о том, что более всего меня интересовало. Сергей Аполлинарьевич известен как «актерский режиссер», как выдающийся мастер работы с актерами. И я нетерпеливо ждал первого съемочного дня: наблюдать живой процесс режиссуры, общение мастера с актерами — это высокое наслаждение. Так вот: работы с актерами в общем-то и не было. Разочарования по этому поводу я не испытывал, опыт былых наблюдений говорил мне, что режиссер не менее интересен, когда удается проследить, чего и почему он «не делает», работая с актерами. К слову сказать, Герасимов многого не делает на съемочной площадке: не суетится, не дежурит у камеры, не репетирует без нужды, не умножает число снятых дублей.

Еще на пробах, отмечая, как много он успевает, я сочувственно спросил: «Устаете на площадке?» «Нет,— отверг он мою участливость,— во время съемок я никогда не устаю». Бодрится, подумал я, и напрасно, не мальчик все-таки. А впоследствии убедился, что Герасимов и

впрямь никогда не выглядит усталым к концу съемочного дня и, по-видимому, не чувствует себя утомленным. Хотя в течение дня никакого отдыха для себя не устраивает, перерывы в работе его группы бывают редко и только по причинам, не зависящим от режиссера.

Но с виду не кажется он неутомимо-деятельным, скорее — сосредоточенным и хорошо организованным, уравновешенным и распорядительным. Такое достигается долгой практикой, самовоспитанием. Однако в свойственном ему постоянном ощущении необходимого и достаточного в работе главное, по-моему, идет от интуиции. Он знает и «чует», чего хочет, и, не скованный сложившейся привычкой или жесткими навыками, оказавшись в каких-то конкретных условиях, мгновенно адаптируется. Всегда получается так, что работает он в точно ограниченных пределах — продвигается от того, что есть, что обнаруживается, к тому, что должно быть.

Никогда не усложняет Герасимов задач, встающих перед актерами, перед операторами, перед ним самим, не ищет средств повышенной выразительности. Кажется, будто не добивается он высокой степени совершенства. Но это неверно. Просто-напросто он считает, что совершенством является полнейшая естественность. Случалось, конечно, случалось и не раз, что искомая естественность не сразу давалась в руки, легкой работа в общем-то не была. Но не было надуманных трудностей, нарочитых усложнений, экстатического служения на алтаре искусства.

Первый эпизод был снят легко. Во всех прочих отношениях — в обычной для Герасимова манере. Режиссер не акцентировал внимание на фигуре главного героя. Так поступал и сценарист: «усталый, но любезный» — коротко и походя охарактеризован Василий Черных в этой сценке. Шукшин прилетел из Москвы на съемку одного этого эпизода, выглядел достаточно усталым. Хроматическую гамму переживаний не разыгрывал, не распахивал душу перед первыми встречными. Драма жизни героя раскроется в фильме, но здесь, показывая сооружения, которые он строит, за которые отвечает и тревожится, он не выказывает своих чувств — такой характер. Любезен он в том смысле, что добросовестно отвечает на любой вопрос «приезжих». Правда, в одном ответе на явную нелепость просквозил флажолет иронии. И режиссер тут же закрепил это: с ходу добавил Черных ироническую реплику. Однако основной особенностью его поведения остается сдержанность. Не только в характере тут дело, еще и в ситуации.

Репетицию диалога Герасимов провел только для того, чтобы, как говорится, «прогнать текст» — чтоб каждый знал, где, когда и что должен сказать. И не очень твердо: вопросы не должны быть заученными. До тесного контакта Черных с «приезжими» репетиция не доводилась: общение не должно выглядеть налаженным. Отшлифовать исполнение — значит, в данном случае, утратить непосредственность. По той же причине и технические репетиции с камерой, когда группа переходила на очередную точку, проводились начерно. Режиссеру хотелось, чтоб в снятых планах был тот элемент случайности, которой отличаются несрепетированные кадры хроникеров. В этом смысл вчерашнего предупреждения: «Никаких выстроенных композиций!»

Не усердствовал режиссер и в работе с другими актерами. Задача была, по сути, решена до съемок — подбором исполнителей. Герасимов смешал в маленькой группе «приезжих» актеров с неактерами. Это он любит. И не старается дотянуть неактера до профессионального исполнительского уровня. Напротив, стремится растворить актерское в естественной среде.

Был в группе «приезжих» один актер Иркутского драматического театра (Г. Карпей), пожилой человек интеллигентного облика, впервые снимающийся, не шибко разбирающийся, что к чему, но умеющий владеть собой,— это и надо.

А остальные — типажи. Техник звукозаписи, сноровисто управляющийся с «Репортером», прямо в кадре записывающий черновую фонограмму — игра и работа. Молодой администратор (замдиректора картины), молодцеватый оптимист, самоуверенный и спокойный. Средних лет журналист, оказавшийся на съемках, грустный очкарик, неуверенный в себе, сунувший руки поглубже в карманы, чтобы не думать, куда их девать. Компания не то чтобы пестрая, но разношерстная, случайная, однако якобы связанная общей заинтересованностью — достоверно!

Ни задачу, ни сверхзадачу режиссер перед исполнителями не ставил. Хватало того, что подсказывали условия. Все тянулись, кто как мог, за Шукшиным, поглядывали под ноги на скользких мостках, то слушали чью-то реплику, то вдруг озирались по сторонам, проявляя вполне законное и вполне естественное любопытство. Не разбегались — этого было достаточно, но кто-нибудь время от времени вылезал из кадра — и это годилось.

Да, был еще среди исполнителей один «полуактер» — студент-практикант третьего режиссерского курса из вгиковской герасимовской мастерской — Валерий Харченко. Ему досталась актерская работа — роль нарядного и глуповатого, жадного до сенсаций газетчика. Он должен был ляпнуть, воззрившись на грязное месиво в начале очистки: «Это что же — все в Байкал?!» А выслушав уснащенные непонятными терминами объяснения Черных и его ироническую реплику: «Это вам что-нибудь объясняет?»,— откликнуться с амбицией ничего не уразумевшего тупицы: «Ну, почему же!» Получив роль, Валерий немного поворчал: «Шеф думает, что глупые реплики у меня особенно хорошо получаются». Но шеф знал своего ученика: с ролью практикант справился неплохо.

В драматургии эпизода эта маленькая роль, по-моему, была особенно важной: одной-единственной яркой краской был создан контраст теме главного героя — ожил эпизод. И словно обозначалась (намеком, на мгновение) амплитуда спора — от позиции до позы. Намек есть, однако, никаких столкновений в эпизоде нет, позиции не обнажены — отсутствует «кристаллизация», ее недолюбливает Герасимов. И то, что в кадрах, изображающих очистные сооружения, в непосредственной близости от «проблемы Байкала», желаемой ясности, отчетливого отношения к происходящему все еще нет, а позер и неуч из тех, которым всегда все ясно, получает щелчок по носу, все это обостряет серьезный интерес. Черных любезно отвечает на вопросы «приезжих», автор с ответами не спешит.

По-видимому, и мне спешить не следует, чтоб не оказаться в положении эпизодического героя, понимающего все, кроме собственного невежества.

●

— Шапку! — крикнул кто-то из специалистов по кинематографическим традициям.— Шапку по кругу! Чтоб было что вспомнить...

Закончились съемки. В заводской столовой «Снежинка» — не повода ради, а верность обычаям храня — мы отметили первый съемочный день. Наскоро: один дубль — пора возвращаться в Иркутск. Но с Байкальском мы не прощаемся.

●

В отчетных документах киноэкспедиция группы «У озера» проведена по рубрике «Уходящая натура». У поэтического названия деловой смысл: еще не закончился подготовительный период, еще не утверждена финансовая смета, не подсчитан общий объем работ, но в недрах подготовительного уже начался съемочный период — ждать нельзя, зима близится к концу, задержка на месяц может обойтись в дополнительные полгода. «Не зевай» — заповедь кинематографиста. Уходящая натура? Не уйдет, никуда она не денется...

Однако спешить нужно.

Черных — В. Шукшин, журналист — В. Харченко, приезжий — Г. Карпей



Весь день — дорога. Через Хомутово, Усть-Ордынск, Баяндай, Еланцы... В Еланцах обрывалось шоссе. Взяли проводника. Проехали по бесснежным горным падям, застревали в снегу пологих склонов, легко катились долиной небольших соленых озер — по ярко-зеленым круглым ледяным крышкам, плотно закупорившим озерца. Низкое солнце раскрасило невысокие горы с наивной простотой, как на детском рисунке, поближе к нам — в розовый, подальше — в голубой, еще дальше — густо-синий цвет.

Когда подъехали к Байкалу, начало темнеть. А до Ольхона, до островного поселка Хужир еще километров пятьдесят, не меньше.

Первым спустился на лед храбрый газик. За ним осторожно, словно пробуя тяжестью скатов прочность отполированной, испещренной тонкими трещинками поверхности, двинулся наш огромный автобус. Мы оборачивались назад: быстро отодвигался, откатывался берег. Держа дистанцию, шли за нами остальные машины колонны. Шли по закату. Как в тихой воде, отражались в Байкале небо и горы, зеркально повторялись ограниченные по дальнему краю зигзагом горного хребта широкие темно-красные полосы и узкие черные перья облаков. Шли машины по закату, включали фары — и острые золотые лучи резали темно-красный лед. Ну, знаете... А ведь мы всего лишь пересекли какой-то безымянный заливчик, вон за тем мыском выйдем в Малое море—там увидим Байкал во всей красе.

И во всей мощи — добавлю я теперь. В Малом море кинулась на нас сарма́ — знаменитый своей лютостью байкальский ветер. И сразу навалилась бездна черным-черна со всех сторон, описать ее можно с помощью Пушкина: «все было мрак и вихорь». Одолевать ее помог шофер. А когда вдобавок ко всему застряли мы в поле торосов, шофер автобуса, наш лучший друг, вытащил откуда-то ломик, распахнул дверцу и спокойно вышел в открытый космос. Сказал: «Где наше не пропадало»,—

размахнулся и врезал со страшной силой по льдине, стоявшей торчком и уперавшейся острым краем в правое переднее колесо. Как ни странно, но мысль о том, что под нами, подо льдом, — вода («Здесь неглубоко,— объяснял тот же шофер,— максимум триста метров, это в Большом море до полутора километров доходит»), так вот, мысль об этом отодвинулась, бояться вроде бы больше нечего.

Не знали мы, чего надо было бояться: мы заплутали в кромешной тьме, но не ведали об этом, а проводник благоразумно помалкивал. Едва не проскочили мимо Хужира. Выручил давний знакомый Герасимова директор Ольхонского рыбозавода Степан Степанович Козулин. Он получил радиограмму о нашем приезде, забеспокоился, что нас все еще нет, выехал на лед, разыскал нас, попавших в пургу.

И вот мы в поселке, в теплом уголке — в столовой. Официантки Тося и Тася радушно угощают нас и ничем не отличают от своих ольхонских посетителей: здесь привыкли встречать непритязательных едоков, здесь кормят рабочий люд, мы здесь свои.

За одним из столов — оперативное совещание. Сергей Аполлинарьевич с товарищами планируют работу. Значит, так: завтра с утра — съемка на Шаман-камне, днем — рыбаки на льду озера, вечером — сценка в этой столовой, послезавтра утром — съемка в поселковой школе, и без задержек трогаемся в обратный путь. Директор рыбозавода, чья помощь в работе понадобится группе, сочувствует: «Насыщенная у вас программа». «Как в кино»,— откликается второй режиссер. «Экспедиция в экспедиции»,— точно объясняет наш приезд оператор.

В полной темноте, в полной тишине провожают нас на ночлег. Маленькая гостиничка о двух комнатах. Хозяйка, добрейшая Анна Павловна, как нянька, баюкает нас рассказами об ольхонском островном житье-бытье... Какой прекрасный день прошел! В кадре его не будет, но за кадром мы будем видеть его всегда. Как будто создан в нас этой поездкой запас великой сибирской прочности. И запас великой красоты. И завтрашний день будет удивительно хорош, и послезавтрашний. Может быть, потому, что отодвинулась, откатилась от нас «проблема Байкала» и окружил нас сам Байкал?..

●

День завтрашний. Холодно, пасмурно, ветрено. А поселок Хужир кажется солнечным: бревенчатые срубы, дощатая обшивка, штакетник заборов, бочки и ящики — все сияет налитым, светящимся изнутри красновато-золотисто-смуглым цветом. На улицах, чисто выметенных ветром, лишенных снега, редкие прохожие, буряты и русские, спешат по делам. Гуляют только собаки, добродушные и ласковые, матово-черные и серо-седые, не бездомные, но как будто принадлежащие всему острову, а не частным владельцам.

Злой ветер с присвистом обдувает высокий песчаный бугор, режет лицо и руки, трудно держать камеру. Объектив нацелен на двуглавую скалу, шагнувшую в озеро,— это Шаман-камень, суровое место.

Герасимов увлекается и не раз, и не два заставляет подниматься по крутому склону взявшихся за руки актеров — Наташу Белохвостикову и Олега Петровича Жакова (Бармины — отец и дочь). Актеров фотографируют на фоне Шаман-камня, снимают конвасом — ручной кинокамерой. Отсняли несколько вариантов, полторы кассеты (90 метров), хватит. В картину войдет кусочек метров на пять-семь. И еще неизвестно, что собой будет представлять этот кусочек.

Вчера поздним вечером в гостинице, когда все уже легли, Герасимов ворочался-ворочался и вдруг сказал наугад в примолкшую темноту комнаты — может, кто подхватит: «Так что же делать, а? Вижу я всю эту необыкновенную красоту и силу. Необыкновенную, заметьте — не такую,

которую мы не раз видели на экране. А как это передать? Не знаю, не знаю...» Подхватили все, не знал никто. Рапопорт сказал: «Чего ты, собственно, хочешь? Ты ведь собирался знаки снимать, конкретные приметы, ничего не размазывая...» — «Так, так. Подробных иллюстраций быть не должно, этого я не хочу».— «Чего же ты хочешь?» — «Не знаю. Тут должна быть какая-то неизвестная нам выразительность...» И после паузы снова Рапопорт: «Фотография — вот что надо. Видел я недавно рекламный ролик, смонтированный на фото,— отличная штука, с поразительной динамикой, с такой стремительностью, которую в движущихся кадрах передать немыслимо. Фотография — это колоссальные возможности...» — «Значит, стоп-кадр?» — включился еще один голос. И тогда дуэтом режиссер и оператор обрушились на невидимку, обозвали стоп-кадр пошлостью, заявили, что в кадре должна быть специально созданная фотография. Было ясно, что они далеко не в первый раз договариваются о характере изображения, но решение еще не найдено, сомнений еще много...

День. Вместе с бригадой рыбаков мы отъехали километров двадцать от острова, чтобы снять на льду зимний лов омуля. Группа припасла для рыбаков специальное разрешение, дающее право выловить два десятка омулей. С недавних пор лов омуля строжайше запрещен: за последние годы резко сократилось омулевое поголовье. Значит, опять перед нами — «проблема Байкала». Только не надо все вязать в один узел: целлюлозный комбинат и сбросовые воды тут ни при чем. Доподлинные причины омулевых бед неизвестны. Но в общем-то мы имеем дело с той же проблемой: речь идет об охране природы Байкала. Запрет — одно из средств. Читал я и о другом: на реке Сарме, впадающей в Байкал, в рыбопитомниках усиленно разводят омулевых мальков. От Ольхона это совсем недалеко. Говорят, пройдет несколько лет — омуль будет. А пока (еще одна проблема — производственной занятости) на Хужирском рыбозаводе вместо омуля солят и коптят селедку, которую привозят в рефрижераторах с далекого Великого, или Тихого, океана. Невыгодно, наверное. Но в комплексе задач, которые надо решить, прямая сегодняшняя выгода не может быть главным условием.

Впрочем, я отвлекся. Хотя и не так уж далеко: то, о чем написал, было темой наших разговоров на Ольхоне, было в жизни и не миновало режиссера и значило для него нечто важное, хоть в данном случае не находило прямого выражения в фильме — укладывалось в философию фильма. И еще одно соображение, оправдывающее мое многословие: пласт почерпнутой художником в действительности и осмысленной информации не равновелик создаваемой художественной информации. Но чтобы понятен был принцип отбора жизненного материала, надо сопоставлять и то и другое, надо говорить о жизни.

А снимали подледный лов омуля. В этом не было вранья: и потому, что так было совсем недавно (в то время, о котором говорится в фильме), и потому, что так будет, и потому, наконец, что в кадре все было по правде. Настоящий директор рыбозавода подвозил на газике Барминых к стоящей на льду рыбацкой палатке и показывал, как ловят настоящего омуля настоящие рыбаки. Работа труднейшая: мокрыми руками тянут из лунки-проруби бесконечную сеть, высвобождают и бросают на лед в одно мгновенье замерзающих омулей. Снимать на скользком льду, на пронизывающем ветру тоже трудно. Навел оператор объектив на Наташу, а ветер рванул полы ее полушубка, надул, как парус, и погнал-понес девчонку из кадра... Сняли, однако, и сняли быстро, не упуская при этом из виду ничего из намеченного к съемке.

Все еще день. В столовой началась подготовка к вечерней съемке. Герасимов сказал Клеопатре Сергеевне, второму режиссеру, и Жене, ассистенту режиссера,

кого он хотел бы видеть в кадре, сказал операторам, каким он хотел бы видеть кадр, и едва началась работа — он незаметно исчез. Говорят, вместе со вторым оператором Яциневичюсом, Жаковым и Наташей сел в газик, и все укатили куда-то. Ушли и Клеопатра Сергеевна с ассистентом Женей — занялись подбором типажей. В опустевшей столовой операторы Рапопорт и Архангельский толковали с осветителями о схеме расстановки света. Возни им хватит часа на два.

Вернулась озабоченная чем-то Клеопатра Сергеевна, спросила: «Где Эс-А?»— «Уехал куда-то с актерами».— «Ага, что-нибудь снимет сейчас, вернется — скажет, что снял самое-самое главное...» Я спрятал в карман блокнот и пошел бродить. Спустился на лед, отошел метров на сто.

На стыке двух стихий — воды и тверди, где сталкивались, спорили меж собой замерзающие, но непокорные волны и обрывистый скалистый берег,— живая поэзия! Даже в этот хмурый день искрились торосы, сверкали огромные сталактиты. Причудливые нагромождения льда образовали множество гротов с мрачными входами, словно ведущими куда-то под скалистый берег. А повыше, как фотографии волн на камнях,— ледовые завитки, барашки, извилистые полосы, разбитые кляксы («набрызги» — герасимовское словечко). И всюду глыбы, глыбы льда, чистоту и прозрачность которых сравнить не с чем. Какого-нибудь цвета, цветового оттенка у них нет, это абсолютная чистота, свобода от цвета. Только скопления некрупных торосов, припорошенные снежком, в изгибах, на гранях, не продуваемых ветром, пропитываются ультрамарином.

За моей спиной прошуршала машина: это наши возвращались со съемки. Они совершили такое же путешествие, видели то же, что и я, но газик позволил им забраться подале и снять эту красоту (я увидел это позднее в материале) в совершенно фантастическом выражении. В кадре Лена и старик Бармин бродят среди сказочно-прекрасных (простите мне «чарский» эпитет), точно переданных на черно-белом экране льдов... Короче говоря, когда я вернулся в столовую, подошел ко мне уже находившийся там невиданно-восторженный Герасимов и сказал: «Слушайте, я снял сейчас самое главное! Подумать только, ведь мог забыть! Самое-самое главное...»

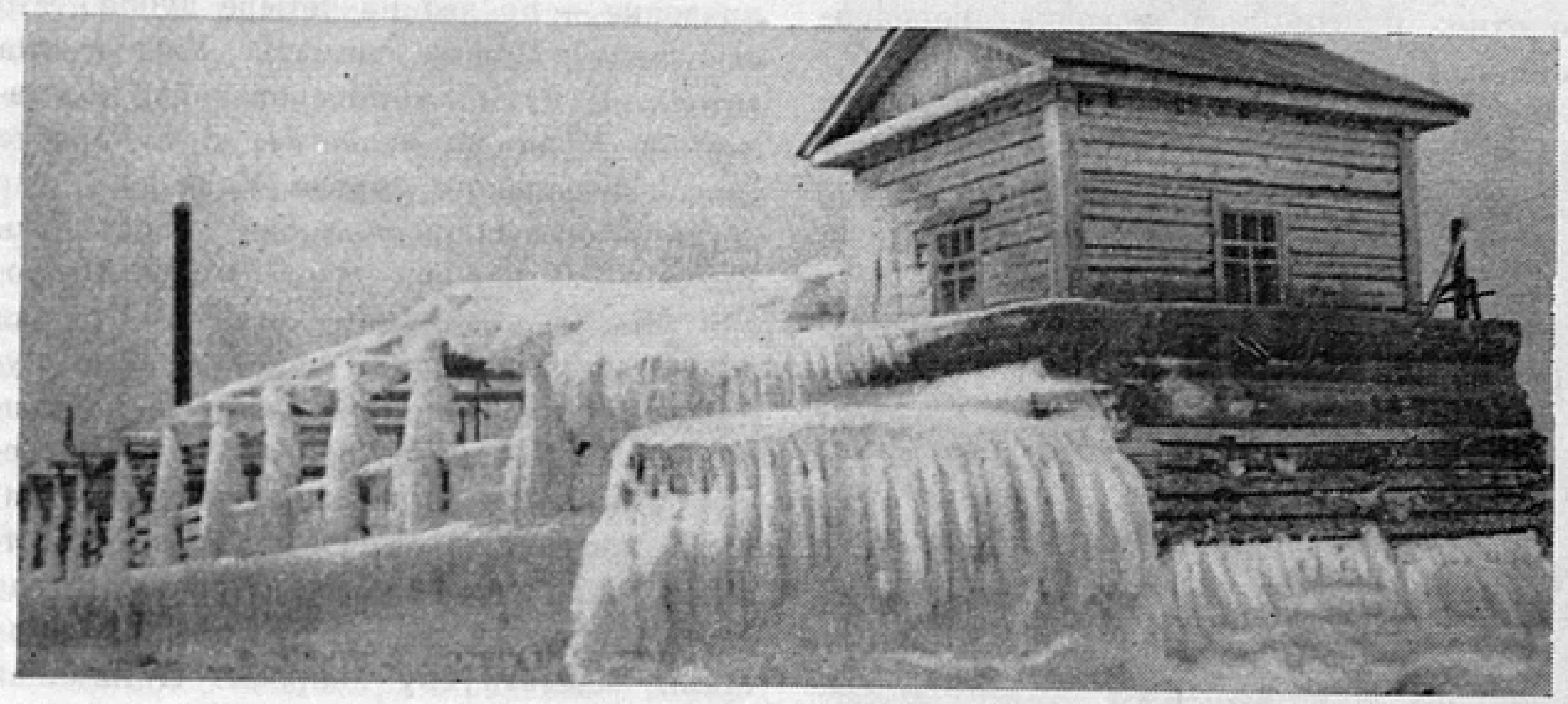
Вечер. В столовой все готово к съемке. Поставили свет: выявили фактуру интерьера. Сдвинули в сторону, убрали из кадра стандартные алюминиевые столики с голубыми пластмассовыми столешницами. Внесли привезенный с собой длинный простой и благородный деревянный стол. Опустили над столом лампочку в картонном плоском колпаке, она будет светить в кадре, чтоб дать ощущение грубоватого уюта застольной беседе и чтобы оправдать идущий от осветительных приборов жесткий рисующий свет. Усадили за стол Барминых, Степана Степановича, местных рыбаков, русских и бурят.

Сценка крохотная и, как все объекты, выбранные на Ольхоне, несинхронная, немая. Из числа тех, что в монтаже сложатся в неровную картину жизни юной героини, как яркие проблески запавших в душу сильных впечатлений. Не просто запавших — сформировавших душу. Что здесь может быть столь значимым для юной (здесь она подросток) Лены Барминой?.. Девочка привалилась к плечу отца, вялая, сонная, ко всему безразличная. А вокруг выпивают, закусывают расколоткой, потом ухой. Бармин рассказывает о чем-то, его слушают все, кроме дремлющей Лены.

В закадровом монологе Лены послышатся слова о том, как бывали ей интересны вот такие поездки с отцом, вот такие беседы. А в кадре зрители увидят девочку, не только не выражающую какого-либо интереса к происходящему вокруг нее, но с явным выражением противоположных

На Шаман-камне (Н. Белохвостикова и О. Жаков)
У поселка Хужир
Ольхонские рыбаки







чувств. Расхождение между тем, что услышит зритель, и тем, что увидит, очень привлекает Герасимова. Он придумал много такого рода расхождений, противоречий, различных по смыслу. В этой сценке смысл примерно такой: все, что связано с отцом, Лене дорого, в особенности дорого внимание и любовь к отцу всех тех, кто знал его, кто встречался с ним, разных людей, хороших людей, но кроме того — ведь это детские воспоминания, в них все кажется краше и значительнее, чем было на самом деле, и, наконец, это же ольхонские впечатления — они чудесны в любом возрасте. Итак, все сказанное Леной за кадром имеет обоснование. А то, что в кадре, тоже понятно: притомилась девочка, переполненная новизной впечатлений.

Такие расхождения нужны, по мнению Герасимова, так как они, во-первых, увеличивают поток информации, изображение не иллюстративно по отношению к тексту, а текст не комментирует изображение — ничто не дублируется, слуховой и зрительный ряды соединяются образно, а не понятийно. Во-вторых, есть здесь и расчет на эффект восприятия: расхождения могут быть забавны, как в данном случае, или могут вызывать другие чувства, но так или иначе — спровоцированные эмоции должны усиливать интерес, обострять внимание зрителей. Должны — до этого еще далеко. Пока что Сергей Аполлинарьевич разводит мизансцену.

Вновь смешались, слились в кадре актеры и неактеры. Рядом с Жаковым и Наташей сидели за столом рыбаки, работники рыбозавода, чей-то сынишка да еще наш шофер автобуса. Задачу Герасимов поставил так: «Олегушка, рассказывай что-нибудь товарищам, все время рассказывай. Наташка, ты, стало быть, дремлешь, прислонившись головой к отцовскому плечу. А вы, товарищи, слушайте внимательно Олега Петровича, спросит чего — отвечайте, разговаривайте, на нас не глядите».

В тесной столовой надо было строить кадр. Стремясь разрушить лишенную естественности фронтальную статичную композицию, режиссер вместе с операторами нашли необходимые проходы исполнителей и соответствующие движения камеры, которая на проходе, то есть как бы ненамеренно, вбирала в кадр сидящих за столом. Движения придумывались сообразно с ситуацией: Тася и Тося разносили омулевую уху, а еще до этого один из рыбаков готовил расколотку, местный деликатес.

Расколотка изготовляется просто: на порожке бьют два-три раза обухом топора по мороженому омулю, после чего нежное мясо легко отделяется от костей, остается посолить его, поперчить — кушать подано. Восемь замороженных омулей лежали в кладовке — по два на четыре дубля. Что еще надо? Можно снимать. Уже и уха готова. И бутылка «Московской», доставленной, судя по этикетке, с ликерного завода недалекого города Улан-Удэ.

Операторы попросили одну репетицию. И тут я увидел, как работает Олег Петрович Жаков. Отлично работает. Прижал к себе «дочку» одной рукой и, жестикулируя другой, стал рассказывать и показывать, как ловят рыбу в европейских реках. Казалось, он только ждал момента, чтобы поговорить о своем увлечении с местными рыбаками. Это было здорово: соседи Жакова сразу оживились, заулыбались, стали задавать ему вопросы. И никакая сила их уже не отвлекала: ни операторы со своей пугающей аппаратурой, ни режиссер, вставлявший свои замечания. К режиссеру прислушивались, Жакова слушали. И пошли дубли-омули один за другим.

Поздний вечер. Закончилась съемка. К тому же столу подсели члены группы. Отличная компания, отменная уха, задушевный разговор. Та же мизансцена, что и в снятом эпизодике. И вновь, как на первом объекте, мне представляется, что Сергей Аполлинарьевич снимает именно то, что случается с ним, что происходит с нами, как будто не придумывает сюжет. Не могу отделаться от этого, конечно же, ложного ощущения. Тем более что за

несколько минут до того, как мы уселись за стол, маленькое происшествие укрепило меня в ошибочном мнении, будто режиссер не видит или не желает видеть границы между жизнью и искусством.

А было вот что: в первый и в последний раз видел я на съемках рассерженного Герасимова. Кто-то из операторов заметил, что рядом с Жаковым (свой, естественный тон лица у него темноватый, так что весь его грим — это только усы) сидел бледнолицый рыбак, свет усиливал этот случайный, необязательный контраст. И оператор, ничего не сказав режиссеру, попросил гримера положить тон на лицо соседа Олега Петровича. Герасимов не на шутку возмутился и принялся выговаривать операторам. «Есть эстетика взыскательности,— вывел он неожиданную, но любопытную формулу,— и есть эстетика гладкости. Вторая меня не устраивает. А первая вовсе не требует подгримировок, прилизываний, приглаженностей. Нужен поиск иного рода: нужно пристальнее подмечать то, что нас окружает. Что вас смутило — у человека белое лицо? И пусть белое, ведь оно такое и есть. Случайное обстоятельство? Это не основание, чтобы им пренебрегать. Необязательная деталь? Необязательное — воздух искусства, иначе заметна искусственность в отборе материала... Подумали бы еще вот о чем: загримированный исполнитель-непрофессионал немедленно теряет естественность, не может вести себя, как обычно. У нас все должно быть правдой».

Ночь. Сейчас самое правильное дело — лечь спать. Но мы прошлись по морозу от столовой до гостиницы, спать расхотелось, да тут еще завелись из-за пустяка и затеяли бесконечный разговор об искусстве. «Лучшей темы не нашли»,— сказал Герасимов. А ведь сам начал — кивнул в сторону висящей на стене цветной репродукции с федотовской «Разборчивой невесты», спросил: «Нравится? А передвижники вам нравятся? Странно. Многие нынче нос воротят от сюжетной живописи. Почему? Снобизм — слишком легкое объяснение.

Бармин — О. Жаков



Но почему все-таки в народе любят сюжетное искусство, а нынешние эстеты не признают его? Примитивистов они вполне приемлют, а сюжетную живопись отвергают, считая ее примитивной. Говорят: «литературщина». Слышите: «щина» — это, стало быть, плохо. А почему? Давайте разберемся...»

Стали разбираться. Первым делом выяснили, что примитивисты нам обоим тоже нравятся. Потом долго путались, пока не выбрались в область конкретных герасимовских интересов, связанных с работой, с новым фильмом. «Вас-то что беспокоит?» «А вот именно сюжетика»,— отозвался Сергей Аполлинарьевич. Словцом «сюжетика», понял я в дальнейшем из контекста, он называл механику сюжета, технологию обработки. И разобраться в том, кто как относится к сюжету, ему надо было, чтобы утвердиться — еще раз, в применении к новой вещи — в своем отношении. К сюжету у него есть свои претензии, и сюжетика его удовлетворяет далеко не всякая.

— Есть сценаристы, особенно среди молодых, которые считают, что для сценария, как они говорят, нужно придумать особый ход или, иначе, анекдот. Есть этот самый «ход» — значит есть сценарий. А по-моему, все как раз наоборот: если есть в основе анекдот — нет сценария. Потому что анекдот заставляет все подстругивать под него, подгонять, отсекать по живому то, что не лезет в заданные анекдотом параметры. Нет, дорогие мои, вспомните хороший роман: недаром нельзя его пересказать — его нельзя свести к анекдоту...

Герасимов негативно определял излюбленную им конструкцию, которую называет он (об этом я уже писал) «романным строем». Говорил о преимуществах драматургии, которая не замыкается в себе, не отделяется тем самым от жизни и от зрителей, а, напротив, оставляет открытой возможность войти в фильм, как входят в жизнь. Новой может быть география: мы здесь не были, фильм сюда привел. Новой может быть проблематика: мы об этом не задумывались, фильм заставил. Но то, что происходит в фильме, происходит с нами. Или может произойти, если мы того пожелаем либо если мы тому не воспрепятствуем. Мы — зрители.

А когда я сказал, что в моем представлении в процессе наблюдений за его работой как бы размывается сюжет, сливается с действительностью, он ответил, что чувствует примерно то же самое. И этот период считает для себя очень важным. Но — временным этапом. Потом обязательно придет другое ощущение. Правда, сейчас о сюжете, понимаемом как форма организации и движения вещи, он ничего сказать не может, не имеет ясного представления. У него пока одно желание — брать, брать, брать материал — снимать. Придет время монтажа — вот тогда развернется другая работа, та, о которой мы говорим. Не рано ли говорить об этом? Ого, в известном смысле поздно — пора спать... А думать о будущих монтажных работах небесполезное занятие. Ну, общие соображения просто к слову пришлись. Зато конкретные приходят на ум — это ценно. И Герасимов еще рассказал мне о придуманных расхождениях между ИЗО и ФОНО, пример которых я привел, описывая сонную Лену Бармину...

●

Последний день на Ольхоне. Утром — съемка в школе: учителя и ученики, среди них Лена-старшеклассница, слушают какой-то рассказ Бармина. Какой-то — потому что на экране это опять ляжет на закадровый монолог. И на этот раз понравился мне Олег Петрович естественностью поведения, точностью и простотой рассказа-импровизации, умением подчинить себе слушателей. И ольхонские школьники, я много и долго с ними разговаривал, очень нравились мне своей пытливостью при нескудных познаниях и явным чувством собственного достоинства.

Автобус, два газика, камерваген, полуторка — весь наш транспорт стоял наго-



тове в школьном дворе: сразу после съемки мы уезжаем. Но едва кончилась работа — подошел к нам учитель, пригласил осмотреть школьный музей. Не видали мы музеев! А отказываться неудобно, неуважительно — зашли. Нет, не видели мы такого музея. Нежданно-негаданно еще одно поразительное ольхонское впечатление.

Это исторический, историко-этнографический музей с обилием хорошо классифицированных экспонатов. Предметы, найденные при раскопках самими школьниками. Пожертвования местных жителей. Каменные орудия, древние украшения, резьба по дереву, чеканка по меди. Старинная утварь из русских сел, из бурятских улусов. Костюм шамана, культовые фигурки, обрядовые предметы. Старательно выполнен трогательным детским почерком научно документированный этикетаж. Это трудно описать, и я не описываю, а перечисляю. Это надо видеть.

Мне кажется, всем нам стали понятнее и ближе ольхонские ребята, их пытливость и достоинство. И коснулся нас дух культуры древнего острова, уклад былой жизни. Не может быть — мысли такой не допускаю,— чтоб бесследным прошло это для фильма, само название которого — «У озера»,— право же, вот только что изменило очертания, расширилось. Не знаю как — в нравственной атмосфере, в драматургии, в реплике какой-нибудь — но отразится все это.

...Покидаешь полюбившиеся места, грустишь, думаешь, что, по всей вероятности, никогда уж не вернешься, не увидишь всего этого более, а потом оказывается — ничего ты не покинул, все взял с собой. И теперь каждому знакомому и незнакомому даришь свой Ольхон, а он в тебе не убывает. Может быть, и об этом фильм?

●

Съемки, съемки, съемки... Иркутск, улица в старой части города, эпизодик «У водоразборной колонки» — так сказать, «сцена у фонтана» — снято... Долина реки Иркут, объект «Первая охота» — погоня за браконьером — готово... Ангарск, Дом культуры «Современник», сегодняшняя Сибирь в одном из типичных и лучших проявлений — тоже снято... Снова Иркутск, сцена «Вечеринка», натурный интерьер — исполнители: Жаков с Наташей, актеры Иркутского драматического театра, местные жители, работники съемочной группы — всех связала песня «Хазбулат удалой» — сделано... Далекая Тофалария — олень в лесу: кадр, которого недоставало в «Первой охоте»,— и это снято...

Читатели сценария представляют себе значение, содержание и место этих эпизодов в картине. О каждом эпизоде, о том,

что приобретал он, вернувшись из сценария в действительность, я мог бы рассказать немало. Не буду рассказывать: нельзя сплошняком пересказывать картину. Примеры, на которых я подробно остановился, дают, как мне кажется, возможность понять размах и направление герасимовского замысла. Вот только проблематика фильма, пожалуй, не вполне еще ясна.

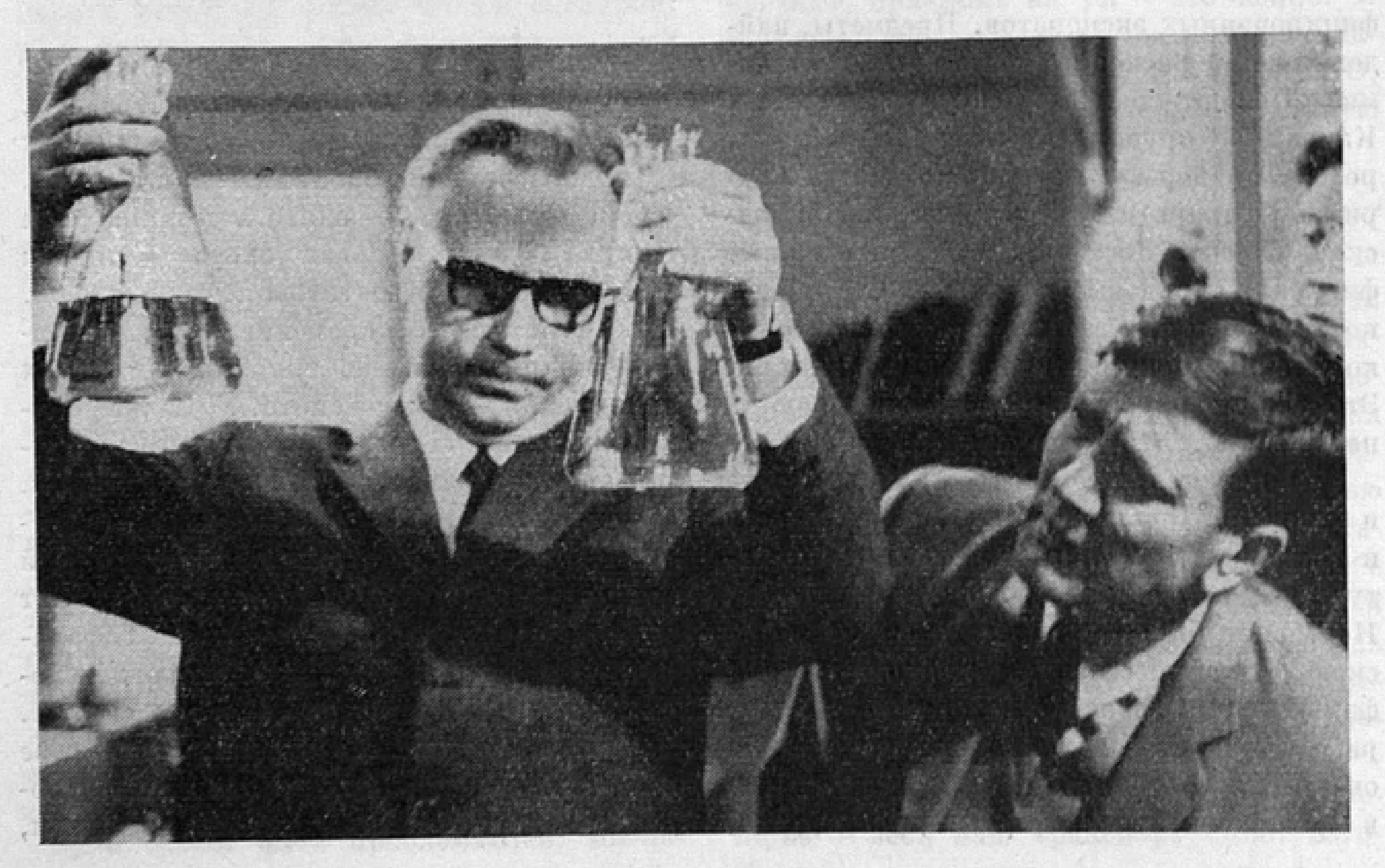
●

Последний объект, как и первый, находился в Байкальске. В декорации, построенной на заводской территории, предстояло снять единственную в зимней экспедиции большую игровую сцену. О работе Герасимова над этой сценой я расскажу в следующем очерке, посвященном методологии, психологии, технологии режиссерского творчества (пышное обещание, исполнение будет, наверное, скромней). Пока что — о географии.

Опять Байкальск, опять целлюлозный комбинат. Из окна «комнаты Лены» (декорационной постройки) заводские корпуса видны с фасадной, парадной стороны; очистные сооружения — по другую сторону. Сергей Аполлинарьевич смотрит в окно и говорит: «Слушайте, а ведь это красиво, а? Ну, честно — красиво? Или вам, поди, и отсюда сбросовая муть видна?» А ему самому не видна разве?

Мысленно все мы сейчас видим, что у «проблемы Байкала» две стороны, что «антропогенное влияние», как выразилась Ольга Михайловна Кожова, в чем-то хорошо, а в чем-то плохо, вредно. И понятна диалектика научной дифиниции, предложенной академиком И. П. Герасимовым: охрана природы — это планомерное и целенаправленное преобразование ее. Тут уж проблема надвое не делится, она многогранна. Некоторые ее аспекты известны ученым, другие изучаются, о третьих — то ли существующих, то ли могущих воспоследовать — высказываются предположительно. Так в науке, а в искусстве как? Конкретнее: как представляет себе Гера-

В лаборатории. Иванов — Б. Белоусов, приезжий — Г. Карпей



симов свою задачу, как четко и как полно намерен он очертить «проблему Байкала»?

Я должен, наконец, ответить на этот вопрос. Конечно, не выходя за пределы реализуемого и далеко еще не реализованного замысла. Так сказать, глядя вместе с Герасимовым из окна декорации.

Вижу Байкальск, вижу Ольхон и все те места, где пришлось побывать. Разделенные в действительности многими километрами, в фильме (сегодня — в снятом материале) они оказываются рядом. Надо еще найти форму сцеплений между эпизодами, но их сближение уже наметилось, вырисовывается: возникает образ, художественный образ. И Байкал уже не Байкал — создается образ Байкала. Может, и «проблема Байкала» уже не проблема? Ну, нет, конечно, она остается, но явится в образе. Полно ли будет очерчена? Да, если полноценным будет образ.

Снято пока немного, в течение лета и осени картина пополнится бесчисленным количеством живых подробностей. Этими подробностями обрастет невыдуманная история, случившаяся здесь, в Байкальске. Герасимову хочется всесторонне очертить проблему. Но удача придет только в том случае, если изображение факта станет по сути своей изображением облика современности, исследованием духа и смысла нашего времени.

В образе Байкала, в картинах жизни нынешней Сибири проблема, которая и сама по себе волнует художника и в силу своей общественной значимости заслуживает пристального рассмотрения в искусстве, постижения средствами искусства — становится вместе с тем способом выразить мысль еще более важную, еще более сложную и более масштабную: человек, преобразующий мир, должен думать о своей ответственности, не может не тревожиться по поводу необратимости идущих перемен.

●

Кончилась экспедиция, группа вернулась в Москву, шли съемки в павильоне. Наступил черед снимать небольшой эпизод, который служит завершением первого натурного объекта.

В заводской лаборатории, куда Черных приводит «приезжих», некто Иванов, один из руководителей завода, берет на себя инициативу дальнейшего ознакомления товарищей уже не с процессом, а с результатами очистки. Сравнивают на вид две колбы с водой — из Байкала и из пруда-аэратора — различий не видно. Иванов предлагает попробовать на вкус — испить воды, прошедшей через очистку. Небольшая заминка. Иванов, подшучивая над «приезжими», сам пьет воду...

Несерьезная демонстрация: эффектная выходка подменяет собой аргументацию. Но вот в кадре лабораторные аквариумы, в очищенной воде которых живут мальки, это выглядит убедительно. «Значит, проблема решена?» — выскакивает нарядный и глуповатый молодой человек. «Я бы не делал таких поспешных заключений...» — вновь берет на себя инициативу Черных, вновь предостерегает от торопливых выводов. Но на этот раз говорит и о том, что еще не сделано, что надо сделать. Смысл эпизода ясен.

Ясны как будто и характеры персонажей, предопределены ситуацией. Но тут вмешивается сценарист и режиссер Сергей Герасимов, разрушает заведомую ясность. Зачем? Затем, что не только в образе Байкала, но прежде всего в образах героев фильма должно выразить реальную сложность нашего сегодняшнего бытия. Как это делается — как конструируется образ, как преодолевается схематичность конструкции,— расскажу в следующем очерке.

Фото автора

Ответы, ставящие вопросы

Л. Маматова

Принято оговаривать значение индивидуальности художника для его творчества, но как-то вовсе не в обыкновении сообщать о том, как сказывается личность искусствоведа в его работе. А разговор о книге И. Вайсфельда «Завтра и сегодня»* хочется начать именно с этого признания и признательности автору за доброту и широту его позиции, свободной от предвзятости и откровенно доброжелательной.

Нельзя сказать, чтобы фильмы, вышедшие из павильонов республиканских студий, оставались незамеченными кинокритикой. На страницах периодической печати они довольно регулярно рецензируются. Но при этом надо сознаться, что текущее рецензирование порой ограничивается лишь описаниями и поспешными оценками. А очень важная задача — изучение существенных идейно-художественных связей в том разнообразии и той целостности, какое являет собой картина многонационального отечественного кинематографа, — остается пока не решенной.

В своем исследовании творческой практики национальных кинематографий автор руководствуется проверенной истиной, что в основе разнообразия форм художественной практики лежит единство метода социалистического реализма, с которым и связаны значительные новации в постижении богатства современной реальности, в развитии гуманистических национальных традиций.

Выводы, следующие за анализом единства главных закономерностей развития, самим автором не сформулированы, по крайней мере с достаточной определенностью, но вся книга «Завтра и сегодня» может послужить аргументом в доказательстве жизненности и действенности этой мысли.

Композиция книги чрезвычайно свободна. Теоретик кинодраматургии — в духе самой новой драматургии — избрал вольную форму ассоциативного монтажа критических этюдов, которая позволяет ему вести разговор широко, часто отвлекаясь от непосредственной и прямой темы, с тем чтобы продолжить ее развитие уже на более высоком уровне. Помимо вопросов заявленных и разрешенных здесь есть и оставленные пока без ответа, а порой полностью и не высказанные даже: просто автор предлагает нашему вниманию материал, подумав над которым мы сами должны задаться определенными вопросами. Но в конечном счете изложение сосредоточено на одном предмете: это существенные изменения, происходящие в современном кино.

Результатом благодатных перемен и важнейшей особенностью современного кино И. Вайсфельд называет самостоятельность художников в исследовании жизни. Многие страницы его книги посвящены утверждению индивидуальности художника, критике обезличенности в искусстве. Автор противопоставляет свое мнение тем, кто проповедует «сверхобъективизм», отграничивая вместе с тем свое понимание субъективности от субъективизма и индивидуализма. Субъективность советского художника — это его личная убежденность в правоте общественных идеалов, активное участие в созидании новой действительности, способность «впитывать и выражать время».

Один из примеров — фильм грузинского режиссера О. Иоселиани «Чугун» — о рабочих металлургического завода. В картине «Чугун» сознательно отвергнут спасительный для шаблонной кинопериодики дикторский текст, авторское отношение к фактам ясно звучит в изобразительном строе картины, чрезвычайно образном и выразительном. Примечательное новшество в до-

* И. Вайсфельд. Завтра и сегодня. О некоторых тенденциях современного фильма и о том, чему нас учит опыт многонационального советского киноискусства. М., «Искусство», 1968.

кументальном фильме — использование драматургической конфликтности. Драматический конфликт может быть обозначен с большой остротой, вместе с тем не утрачивая достоверности документа,— как это удалось, например, создателям киргизской ленты «Чабан». Но вот художники той же киностудии, авторы фильма «Там, за горами, горизонт», стремясь построить свой фильм как драматический «поединок взглядов», различных воззрений на мир, смогли почувствовать на своем опыте ограниченность этого новаторского приема. Пример, симптоматичный для наших дней всеобщего увлечения «синхроном».

Анализируя эти и другие фильмы, автор приходит к убедительному заключению о широких возможностях развития драматургии документального кино, которые еще предстоит использовать. Для оценки перспектив этой сферы кинематографа очень важен анализ новаторской ленты «Последние письма». В ней применен прием «отраженного сопоставления и сталкивания разных явлений действительности». Несходные, противоположные точки зрения на один и тот же факт заставляют зрителя испытывать противоречивые чувства и становиться как бы самостоятельным первооткрывателем подлинного смысла явления.

В этом перспектива развития документального кино, активизирующего сознание, творческую энергию, гражданские чувства созидателей нового общественного уклада. Здесь объективная цель получает субъективную поддержку. И личная воля наполняется общественным смыслом.

...Главная примета современного художественного кинематографа — глубина анализа интеллектуального и эмоционального мира человека. Трудно не разделить удовлетворение автора книги, когда он пишет о том, что пафосом многих и многих картин наших лет стала драматургия характеров. Принципиальное завоевание характерологии в кино — «изображение не отдельных чувств и страстей, а самого психического процесса во всей его сложности».

«Мы справедливо критикуем теорию потока сознания,— пишет И. Вайсфельд, — однако вовсе не потому, что воссоздание в романе, пьесе или фильме мира чувств, мира мыслей человека само по себе недопустимо, неплодотворно». В произведениях «потока сознания» оттесняются или полностью уничтожаются исторические связи героя со средой, социальной жизнью. Реализм противоположен такому пониманию личности.

На пути к этой цели художники ведут поиски новых драматических форм. Впрочем, новизна их относительна в том смысле, что они так или иначе вбирают в себя опыт предшествующего. Так, например, еще в замысле Эйзенштейна экранизировать роман Драйзера или в эпических полотнах Довженко автор книги находит первоистоки появления фильма-монолога. «Картину советских и польских мастеров «Ленин в Польше»,— пишет он,— следует рассматривать в этом ряду как ступень в художественном освоении на экране внутреннего монолога. Эта картина проверила пути создания фильма-размышления о важнейших проблемах изображаемой эпохи. Возможны и многие другие разновидности фильма-монолога, исследующего своеобразие мышления, психический строй, общественную практику современного человека».

В книге дается определение двух типов драматургического изображения жизни в современном художественном фильме. Открытый, внешний конфликт, когда в прямом столкновении героев-антагонистов постигаются определенные жизненные противоречия. С другой стороны, надо отличать глубоко внутреннюю коллизию, при которой противоречивые мысли и чувства скрещиваются в пределах одного характера.

И. Вайсфельд направляет внимание читателя на важную особенность современной драматургии — сопряжение, взаимопроникновения и взаимопереходы двух типов драматического построения: «Дейст-

вительное содержание открытий в кино заключается в новых сочетаниях действия внутреннего и внешнего».

«Диалектику переходов от внутреннего действия к внешнему, от внешнего к внутреннему» автор книги видит в фильмах белорусского режиссера В. Турова «Через кладбище», узбекского режиссера А. Хамраева «Белые, белые аисты», в молдавской картине «Последний месяц осени». Главные эпизоды фильма И. Друцэ и В. Дербенева — «это драматические новеллы о потере общности между людьми и о ее восстановлении. О страхе одиночества в старости и в молодости и о том, что одиночество преодолимо».

Автор книги пишет о возросшей культуре, эмоциональной впечатлительности современного зрителя, его способности воспринять то, что высказано ненавязчиво и тонко, и видит в этом один из факторов, благоприятствующих дальнейшим художественным экспериментам.

В числе других немаловажных факторов, способствующих развитию киноискусства, названа дельная профессиональная критика по ходу движения сценария к экрану. Сама эта критика заслуживает критического внимания, поверки на полезность, пригодность для той цели, какой она призвана служить. И тогда может выясниться, что она сама еще не во всем преодолела «вязкую инерцию прошлого». Разговор этот начинается с частных примеров и фактов, которые случились на студии «Арменфильм», но далее перерастает в анализ явления, имеющего более широкую географию.

Для начала автор книги берет на себя труд объяснить механизм «уродливой эстетики упрощенчества». Он классифицирует ее самые распространенные признаки на «принципы» и «предрассудки», формулируя и «отчеканивая» их с уничтожающей ясностью.

Борьба с эстетикой упрощенчества ведется И. Вайсфельдом на очень конкретных примерах и с конкретных позиций. Истинный патриотизм и высокая идейность присущи как раз тем фильмам, которые противостоят упрощенчеству.

Рассматривая проблемы структуры современного фильма, И. Вайсфельд выделяет его первоэлемент, считая, что таковым является не кадр, а эпизод. В книге даны определения «четырех особенностей образной структуры эпизода в современном фильме». Каковы же эти особенности? Это «смена отношений между героями, переход действия в свою противоположность; выделение персонажа из логики привычных связей, установление новых связей; пересечение разных линий действия, разных планов повествования внутри одного и того же эпизода; взаимодействие структурных частиц данного эпизода со структурными частицами других эпизодов». Уже первая особенность, традиционная для реалистической драмы, вытекает из ее сущности.

И. Вайсфельд подробно и, я бы сказала, изящно анализирует эпизоды из фильма «Никто не хотел умирать», драматургия которого близка к традиционной, и эпизоды фильма «Последний месяц осени», производящего впечатление драматургически не организованного, эскизного. Сравнение первоэлементов столь разных картин, поиски в них общих «четырех особенностей» дают возможность убедиться, что новая неканоническая драматургия также подчиняется законам построения драмы, что «в законченном произведении, как бы оригинально оно ни было, как бы импровизационно оно ни создавалось художником, пусть и в теоретически не осознанной им форме, проявляются объективные закономерности искусства».

К этим соображениям трудно не присоединиться. Остается только пожалеть о том, что признаки новизны «неканонической драматургии», основные особенности сценариев, которые автор книги называет «сценариями нового типа», не определены им с такой же степенью научной строгости и полноты, как признаки традиционные.

Конечно, далеко не все в книге «Завтра и сегодня» бесспорно.

Хочется оспорить основательность некоторых терминов, введенных автором. Один из них — «сверхобраз». Общеизвестно, что восприятие художественного образа фильма отнюдь не тождественно буквальному узнаванию предмета на экране. Стремясь раскрыть читателю многосложность содержания художественного образа, И. Вайсфельд называет его «сверхобразом», который «недоизображен, недовысказан» художником.

Однако если принять такое определение, то под самим «образом» останется понимать только материал узкоинформационный, смысл фотографического изображения, исключить ассоциативные связи. Не является ли такое уточнение своего рода уступкой автора той самой «эстетике упрощенчества», с которой он сам спорит?

Когда в книге «Завтра и сегодня» говорится о жестокой норме моделей-«типов» в иллюстративных фильмах времен малокартинья, то слово «модель» выглядит соответствующим предмету. Но под «моделью» понимается и любой образ в фильме: «Характер в сценарии — это авторское представление о действительности, ее «модель». Характер в фильме — это и «модель» самой действительности и сценарной «модели». Значит, мы могли бы сказать: Машенька — модель, Алеша Скворцов — модель, Махарашвили — модель? Дело не в том, что такие словосочетания непривычны, а в том, насколько оправдано введение нового термина. Если он равнозначен понятию образ-характер, то зачем он? А если он несет другой смысл — то в чем этот смысл?

Намерения автора понятны. Он стремится к тому, чтобы, воспринимая новый фильм, мы не ограничивались наблюдением замкнутых феноменов, а перешли к анализу систем; чтобы, абстрагируясь от индивидуальности художника, непосредственности, неповторимости содержания художественного образа, мы могли бы рассмотреть произведение как структуру с элементами, которые приобрели или приобретут черты всеобщности.

Это так. Но с другой стороны, книга И. Вайсфельда написана в защиту неповторимого, индивидуального в искусстве, в ней содержится острая критика былого схематизма. Кроме того, автор имеет дело с современным искусством. Поэтому ему трудно прогнозировать повторяемость, «тиражность» найденного. Утверждение моделей-трафаретов, пусть и новейшего типа, грозило бы превратиться в эстетику нормативизма, опасную для будущего, того самого «завтра», которое так смело вынесено в заголовок книги и которое столь сложно предугадать в искусстве. Может быть, этим отчасти объясняется расплывчатость понятия «модель» в книге.

Все это, конечно, не только споры о словах. Но если я и высказала свои сомнения относительно точности некоторых понятий, то этим старалась в какой-то степени ответить на «призыв к соразмышлению», венчающий книгу И. Вайсфельда.

Название этой книги дополнено автором так: «О некоторых тенденциях современного фильма и о том, чему нас учит опыт многонационального советского киноискусства». Первая часть программы осуществлена.

Что же касается остальной части заявки — то здесь предпринят первый плодотворный шаг в разработке важной темы. Национальное своеобразие искусства — эстетическое свойство, кажущееся совершенно наглядным, эмпирически обнаженным для теоретика. Оно дает о себе знать сразу же, воспринимается мгновенно, но тут же капризно ускользает из-под власти, едва делается попытка его назвать, объяснить, уложить в теоретические формулы. Социологи пытаются дать определение «трудно уловимому», по их признанию, национальному характеру, вновь вспыхнувшая в среде литературоведов дискуссия подтверждает, как нелегко «уловить» национальное в литературе. Пока это удавалось немногим. Отрадно, что нашелся исследователь, смело начавший это непростое дело и в науке о кино.

После ленинской ретроспективы

ВПЕЧАТЛЕНИЯ, РАЗДУМЬЯ, ПРЕДЛОЖЕНИЯ

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина



Одним из важнейших разделов программы мероприятий VI Международного кинофестиваля был ретроспективный показ фильмов, посвященных жизни и деятельности Владимира Ильича Ленина. Киноленининиана, созданная советскими мастерами, вызвала огромный интерес у кинематографистов Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, США, Франции, Японии, других стран — участниц Московского кинофорума. Белый зал Союза кинематографистов, где проходил показ фильмов о В. И. Ленине, заполнялся режиссерами, актерами, критиками, историками кино. Почти каждый просмотр завершался дискуссиями, короткими, но страстными.

Открытию ретроспективы предшествовала пресс-конференция, на которой присутствовало более ста советских и зарубежных журналистов. С гостями встретились председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. В. Романов, секретарь Правления Союза кинематографистов СССР А. В. Караганов, создатели фильмов о Ленине М. И. Ромм, М. С. Донской, Г. В. Александров, А. Я. Каплер, Ю. Ю. Карасик и другие.

В своем выступлении на пресс-конференции А. В. Романов сказал: «Образ создателя Советского государства, его титаническая деятельность всегда вдохновляли и вдохновляют советских художников кино. Ленину посвящено более 100 художественных, документальных и научно-популярных фильмов, лучшие из которых вошли в золотой фонд советского киноискусства». Особое место среди них, отметил далее А. В. Романов, занимают такие картины, как «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» режиссера М. Ромма с артистом Б. Щукиным в роли вождя, «Человек с ружьем» С. Юткевича, где роль В. И. Ленина исполнял М. Штраух, и документальная лента Дзиги Вертова «Три песни о Ленине». В самые последние годы созданы такие значительные, получившие широкое признание фильмы, как «Ленин в Польше» С. Юткевича, «Сердце матери» и «Верность матери» М. Донского, «Шестое июля» Ю. Карасика, а в жанрах документального и научно-популярного кино — «Владимир Ильич Ленин» М. Ромма, В. Беляева и Е. Славинской, трилогия Ф. Тяпкина и Г. Фрадкина «Знамя партии», «Рукописи Ленина» и «Ленин. Последние страницы», картина Л. Кристи «Три весны Ленина» и другие.

А. Романов сообщил также гостям, что работа над Киноленинианой продолжается, в частности, на студиях СССР готовится серия документальных и научно-популярных фильмов о жизни и деятельности В. И. Ленина. Завершит серию полнометражный документальный фильм «Ленин и эпоха».

В ходе ретроспективы участники и гости фестиваля посмотрели все лучшее, что составляет Киноленининиану,— от «Октября» С. Эйзенштейна, «Трех песен о Ленине» Д. Вертова и «Ленина в Октябре» М. Ромма до «Ленина в Польше» С. Юткевича, «Знамени над миром» Л. Махнача, «Шестого июля» Ю. Карасика. Все эти фильмы вызвали горячий отклик. С некоторыми из этих откликов мы знакомим наших читателей.

Как я готовлюсь к Ленинскому юбилею

Йожев Киш *(Венгрия)*

Никогда в жизни не забуду я моей первой встречи с Лениным.

Она произошла в 1940 году. Будучи еще совсем молодым актером и режиссером (в кино я пришел из театра), я в течение многих лет имел контакт с рабочим движением, с Коммунистической партией, находившейся тогда в подполье. К тому времени я был знаком с рядом трудов Маркса и Энгельса, которые мне не без труда и опасности удавалось доставать. Но Ленина мне еще читать не доводилось, тем более что стоило фашистской охранке найти у кого-нибудь любое произведение Ленина, как человека тут же арестовывали и бросали на многие годы в тюрьму.

Но однажды руководитель нашей группы, уже немолодой коммунист, отозвал меня в сторону и, когда мы остались с глазу на глаз, вручил мне книжку в сером переплете, отпечатанную на очень тонкой бумаге. Это было несколько работ Ленина, переведенных на венгерский язык. Руководитель группы предупредил меня, что надо быть крайне осторожным, и обязал: ровно через три дня вернуть книгу ему, также без свидетелей.

Своим знакомым я сказал, что уезжаю на три дня, а сам заперся дома и принялся за дело. Ночью пил крепкий черный кофе и читал, читал сутками, не откладывая книгу ни на минуту. Отдельные части перечитывал еще и еще раз... Книга действовала на меня, как открытие.

С тех пор Ленина мне доводилось изучать в более спокойной обстановке и по полному изданию. Но тепло от первой встречи с вождем пролетариата, состоявшейся три десятка лет назад, живет во мне и по сей день.

Все это неоднократно побуждало меня снять фильм о Ленине. Фильм о человеке или об одной из его работ, слившихся с ним воедино,— ведь он был первым, кто теорию сделал повседневной социальной практикой, кто в лабиринте действительности указал всему человечеству путь вперед.

К сожалению, осуществление этой идеи заставило себя ждать долгие годы. Многолетний опыт кинорежиссерской работы показал мне, что недостаточно еще хотеть сделать о чем-то фильм. Для того чтобы осуществить такой замысел, необходимо найти свой индивидуальный метод подхода к теме, найти тот влекущий меня и приносящий мне удовлетворение путь, идя которым я смогу раскрыть тему.

Сейчас чувствую: этот путь найден. С помощью Узбекской киностудии и моих узбекских коллег я стал готовиться к фильму, в котором, пусть хоть частично, выражу свою благодарность за то, что получил от Ленина, и своими скромными средствами внесу вклад в достойную встречу 100-летия со дня его рождения.

О каком фильме идет речь?

В последние годы я дважды бывал в Средней Азии, в одном из красивейших и интереснейших мест на нашей планете. Порой его называют колыбелью народов, поскольку на протяжении тысячелетий именно отсюда вышли и расселились по миру многие нации.

Земли эти характеризуются крайностями. Горы высотой в семь с половиной тысяч метров, царство вечных снегов и глетчеров и гигантские пустыни, где жара сильнее, чем в тропиках. Обильные, широкие реки, мчащие свои воды со скоростью горных потоков. Озера столь велики, что их смело можно было бы считать морями, если бы не громады скал, мешающие взору и ограничивающие просторы

вод. Города, возраст которых исчисляется тысячелетиями...

Что взять с собой путешественнику-венгру, отправляющемуся в Среднюю Азию?

Может, книги Вамбери, не потерявшие своей ценности и по сей день, впечатляющие свежестью, эмоциональностью, напряженностью открытия?

Арминий Вамбери, великий венгерский ученый-востоковед, сто лет назад путешествовал по Средней Азии. Тысячи километров проделал он по здешним краям, переодевшись в нищего дервиша, чтобы избежать преследований со стороны жестоких ханов и эмиров. Ученому удалось собрать обширный материал по филологии и этнографии этих районов, причем большую помощь в работе путешественнику оказало то, что в рубище дервиша он смог получить доступ в самую гущу народа. Вамбери острым взглядом подмечал несправедливость и отсталость, которые господствовали здесь. Его дневник и путевые заметки, составляющие несколько томов, верно отражают обстановку и условия, в каких жили народы Средней Азии сто лет назад: тиранию, жестокость правителей, нищету простых людей, почти полное отсутствие культуры и грамотности, рабское положение женщин, ужасную отсталость даже по сравнению с соседней Персией, а во многих аспектах — с Афганистаном, через которые также пролегал путь ученого.

А что видит путешественник сегодня, вспоминая вновь и вновь полные чувства слова Вамбери о жизни в Средней Азии в 70-е годы прошлого века? Не удивительно, что в первые мгновения ты не веришь глазам своим. Ведь идя по следам великого путешественника, ты снова и снова встречаешься с Лениным, с социализмом. Я скажу поэтому только то, что сейчас всем кажется понятным, если упомяну о том, что с соседними государствами, в которых, по сути дела, мало что изменилось с тех пор, не может быть сейчас никакого сравнения.

Что видим мы сегодня в советских республиках Средней Азии? Здесь есть не только свои университеты, институты, академии наук. Эти республики стали центрами подготовки интеллигенции для стран Азии и Африки. Создание по всей территории республик сети современного народного образования привело к тому, что ныне здесь на тысячу человек приходится больше студентов, чем во Франции, врачей — больше, чем в Англии. А вот другие проявления культуры: множество музеев, киностудий, научных учреждений. Производство электрической энергии в Узбекистане самое интенсивное, если сравнить его с другими районами Советского Союза. Электрифицирована, например, вся Голодная степь, превращенная в район механизированного выращивания хлопка. На землях, где совсем недавно еще жили кочевники, ныне работают электростанции, имеющие мировое значение.

Можно еще говорить и о совершенно новом положении женщин. О том, что в этих республиках коренным образом изменился быт народа.

А когда я спрашивал у людей, в чем причина этих поистине не имеющих себе равных изменений, мне всюду отвечали одними и теми же словами. Вот, например, смотрит на меня старик киргиз с большой бородой, смотрит, улыбаясь, и говорит на своем языке: «Социализм». А вот я беседую с кареглазой таджикской девушкой, и она мне говорит: «Ленин» (который родился как раз в те годы, когда Вамбери путешествовал здесь). Эти слова повторяют узбеки и туркмены, русские и украинцы, казахи и жители Кара-Калпакии, мужчины и женщины, старые и молодые, повторяют их с простотой истины, великой и окончательной.

«В связи с ленинской мыслью...»

Станислав Звоничек *(ЧССР)*

Одним из доказательств того, что кинематограф вырос из детских башмаков и стал равноценной отраслью в семье изящных искусств, являются все чаще повторяющиеся показы картин, созданных за полвека существования кино. Причины этого различны. Особое значение среди них имеет потребность искать и находить на киноэкране источники революционного вдохновения, находить поучение и примеры. Фильмы о В. И. Ленине дают все это в изобилии.

Их воздействие я хотел бы охарактеризовать только в одном аспекте. Стихотворение Маяковского, воспоминания Горького, пьеса Погодина, мелодия Шостаковича, скульптура Вучетича или картина Бродского имеют свои важные общественные функции. Но ни литература, ни изобразительное искусство, ни театр, ни музыка не могут заменить искусство, в котором копия является оригиналом, в котором оригинал можно размножать и распространять до бесконечности. Кино наиболее конкретно знакомит трудящихся всего мира с образом Ленина, показывая его как живого человека. С этой точки зрения несколько десятков советских фильмов являются неоценимым сокровищем.

Создатели этих картин находились в выгодном положении. Они работали над своими произведениями в то время, когда еще жили участники тех событий, о которых они рассказывали, люди, которые знали Владимира Ильича, трудились рядом с ним. Благодаря их свидетельствам картины приобретали черты подлинности, а вместе с ней — и правдивости, стирающей различия между документом и художественной стилизацией. Наследники этих художников, молодое поколение кинематографистов, попали, по сравнению со своими предшественниками, в положение более затруднительное. С одной стороны, в этой области более чем где бы то ни было должно соблюдаться уважение к традициям, должна соблюдаться нерушимость классических норм того, что уже было создано. С другой стороны, появляются новые общественные проблемы, а вместе с ними и необходимость говорить о Ленине по-новому. Мне кажется, что признаки, свидетельствующие об этих затруднениях, заметны в некоторых картинах последних лет, где схема заменила самобытное творческое усилие...

Теперь, видимо, после общих фраз нужно приступить к конкретной аргументации, указать названия, имена режиссеров, сценаристов, актеров, анализировать эпизоды. Но я не сделаю этого. За те несколько часов, которые я выкроил из фестивального марафона в Москве, обсудить всесторонне проблему невозможно. Но я хотел бы использовать предоставленную мне возможность, чтобы поразмышлять о проблеме, которая прямо с фильмами о Ленине не связана.

У меня часто создается впечатление, что фразу «из всех искусств для нас важнейшим является кино» мы произносим, как заклинание. А ведь время, в которое мы живем, открывает в этих словах новое глубокое значение. Не подлежит сомнению, что говоря: «для нас», Ленин имел в виду нас, коммунистов. В связи с ленинской мыслью я хотел бы поэтому рассмотреть некоторые черты современного социалистического кинематографа, а также некоторые черты современного капиталистического кинопроизводства.

Остановимся сначала на количественном аспекте проблемы. Социалистический лагерь занимает уже треть территории земли, к нему принадлежит более трети населения земного шара. Но в кинопро-

дукции наш лагерь занимает только 10 процентов (300 фильмов из 3000). С этим трудно смириться, тем более что студии советские, чехословацкие, болгарские, ГДР и других социалистических стран имеют далеко не полностью использованные производственные мощности. То же можно сказать и о лабораториях.

Количество оказывает не прямое, но серьезное влияние на качество. Невозвратимому прошлому принадлежит теория, основное положение которой состояло в том, что нужно создавать только совершенные фильмы; эта теория, как известно, быстро привела к снижению ежегодной продукции. Напротив, только широкая база профессионального (и любительского) производства, дающая возможность всесторонней проверки многих талантов и принимающая в расчет определенный процент посредственности, потерь и неудач, является в искусстве одной из предпосылок поднятия уровня творчества. История искусства учит, что гении не вырастают на целине, а возникают как явления, завершающие, суммирующие постепенное сложение частных достоинств.

Несправедливо было бы упрекать фильмы социалистических стран в технической отсталости. Но все-таки и здесь сравнение с капиталистической продукцией не дает нам права почить на лаврах. Съемочная техника, оснащение студий, качество кинопленки достигли у нас самых высоких мировых стандартов. Зато, например, в области цветных материалов мы отстаем. Достаточно проанализировать репертуар VI Международного фестиваля в Москве, чтобы увидеть, что большинство кинематографистов социалистических стран склоняется к черно-белому кинематографу. Во многих странах уже давно существует цветное телевидение, а оно является одним из путей распространения кинематографической культуры. Наш гандикап здесь совершенно очевиден.

Очень сложен вопрос сравнительного качества социалистической и капиталистической продукции. Рискуя упростить проблему, я тем не менее попытаюсь хотя бы элементарно ее охарактеризовать.

В нашем киноискусстве есть области, в которых мы художников, существующих в условиях классово-эксплуататорского общества, обогнали. Фильмы революционные и фильмы о Ленине в особенности являются одним из доказательств этого. Кинематографисты другого лагеря не могут с той же степенью искренности, откровенности и прямоты изображать эти области современности. Им обязательно пришлось бы фальшивить.

Точно так же мы обладаем приоритетом в критической оценке современности и недавнего прошлого. Как бегуны в эстафете, здесь сменяют друг друга художественные коллективы разных социалистических стран: эстафетную палочку после второй мировой войны несли в разные периоды кинематографии СССР, Польши, Венгрии, ЧССР, Югославии. Вторая мировая война нашла прежде всего в нашем лагере своих летописцев, которые поняли вызванные ею исторические изменения.

Все это правда, но эта правда не противоречит факту, что в противовес этим нашим успехам продукция капиталистических стран имеет другие сильные карты. Это прежде всего жанровое разнообразие. Пятидесятилетней давности теория, которая возникла в США, о существовании культуры для элиты и культуры для низов, для масс имеет свои последствия в практике. Голливуд поставлял и поставляет на мировой рынок развлекательные зрелища, которые под своей шумной комической или детективной поверхностью несут идеологию породившей их общественной системы. Мы же в социалистическом репертуаре не имеем достаточного количества таких фильмов, которые успешно кон-

курировали бы с мьюзиклом, ситуационной комедией, фантастическими фильмами, вестернами. Мы недостаточно заботимся о том, чтобы ведущие наши художники — авторы, режиссеры, операторы, актеры — имели все условия для поддержания их популярности, а ведь это необходимо для того, чтобы усилить воздействие их произведений. Мы очень медленно представляем художникам разных социалистических стран возможность объединяться под знаменем общей мысли, в то время как американский кинокапитал размещает и расширяет свое производство на всех континентах. Можно утверждать, что в то время как социалистическое киноискусство твердо проникло в сознание образованного слоя зрителей и в капиталистическом мире, капиталистические фильмы сознательно адресуются самым широким слоям зрителей и в социалистическом лагере. Социалистические фильмы на Западе появляются преимущественно на экранах киноклубов, капиталистические фильмы у нас нередко привлекают широкую зрительскую массу. Подобная ситуация не является результатом способностей и возможностей, но результатом драматургического аскетизма, ограничивающего понимание кинематографа именно как средства массовой коммуникации.

Это дискуссионное выступление дает мне возможность поднять определенные проблемы и наметить направление дальнейших рассуждений. Мы не должны бояться этих сложных и далеко еще не решенных проблем, потому что потенциальная энергия социалистической культуры более сильна, чем потенциальная энергия буржуазного искусства. Но возможность не означает действительность. Время настоятельно требует, чтобы из слов В. И. Ленина о кинематографе как о «важнейшем из искусств» были сделаны на практике дальнейшие выводы.

Самый человечный, самый живой...

Люда и Жан Шнитцеры

(Франция)

Ретроспектива фильмов о Ленине, которую нам довелось увидеть во время VI Московского кинофестиваля, пожалуй, более драгоценна для зарубежных критиков и историков кино, чем для наших советских коллег. Для них Киноленининиана является интегральной частью их жизни. Она дорога и близка им, как настольная книга, которую читают и перечитывают в течение всей жизни, к которой возвращаются снова и снова и в которой постоянно находят все новые и новые мысли по мере собственного развития. Когда Михаил Ильич Ромм сказал нам, что все население Советского Союза, все подрастающее поколение вот уже в течение двадцати лет смотрят и пересматривают фильмы «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», это не только произвело на нас сильнейшее впечатление, но и заставило нас ощутить, что эти произведения имеют фундаментальное, непреходящее значение для советских людей.

Конечно, иначе обстоит дело на Западе. Если учение Ленина в основных своих чертах известно на всем земном шаре, то во многих странах, в частности во Франции, все еще немало людей, для которых сам Владимир Ильич предстает скорее как символ идеи, а не как человек из плоти и крови. И поэтому можно только приветствовать выпуск или повторный прокат картин Михаила Ромма, Сергея Юткевича, Марка Донского, Юлия Райзмана, Григория Козинцева и Леонида Трауберга и недавнего фильма Юлия Карасика, которые показывают основателя Советского государства не только как государственного деятеля, но и как «самого живого, самого человечного» из людей. Короче, можно только

приветствовать выпуск всей Ленинианы, начатой Эйзенштейном и Александровым в «Октябре» и Дзигой Вертовым в его восхитительных документальных поэмах, Ленинианы, которой целая плеяда художников посвятила свои дарования, стремясь к созданию фильмов, преисполненных безграничной любви.

Но каков бы ни был размах и объем этих произведений, тема еще далеко не исчерпана, и мы с радостью узнали, что в год столетия со дня рождения В. И. Ленина появятся новые фильмы, «хорошие и разные», дополняющие экранную эпопею его жизни.

Да, эти картины имеют универсальное значение. Но, к сожалению, их путь к широким массам трудящихся Франции затруднен определенными факторами, которые можно разделить на две категории. Во-первых, существует замалчивание этих произведений, объясняющееся тем, что фильмы о Ленине расцениваются как «пропаганда». Если принять во внимание этот «рефлекс защиты», демонстрируемый буржуазией, не следует удивляться тому, что прокатчики мало расположены служить проводниками идей, которые они расценивают как «подрывные». Показать широким массам на Западе то, что Ленин дал человечеству, показать гигантские изменения, совершенные в мире под его руководством, — это для них слишком большой риск, и не следует надеяться, что противники прогресса пойдут на такой показ без сопротивления. В связи с этим преграды, воздвигнутые прокатчиками на пути произведений о Ленине к экрану, зачастую оказываются пока неодолимыми.

К счастью, у нас существуют киноклубы. Прежде всего те, которые организованы Коммунистической партией Франции, потом — созданные обществом «Франция — СССР». Свободные от власти денежного мешка, они с жадностью принимают каждый метр пленки, который может дать им представление о Владимире Ильиче.

И здесь появляется второе затруднение, которое в определенной степени зависит от самих фильмов, составляющих Лениниану. Дело в том, что каждая картина воспроизводит лишь определенный момент жизни Владимира Ильича, отдельный фрагмент ленинской эпопеи. Советский зритель знает эту эпопею во всей ее целостности и в мельчайших деталях, ибо, участвуя в жизни страны, он вырабатывает в себе представление о всей грандиозной фреске борьбы и победы прогресса на своей родине. И это дает ему возможность предельно интенсивно воспринимать каждый эпизод того или иного фильма.

Для западного зрителя все иначе. Он зачастую недостаточно знает жизнь Ленина, чтобы сразу связать каждый отдельный эпизод с общим контекстом, который иногда ему просто неведом. Ему довольно трудно страстно и непосредственно воспринимать отдельный фрагмент фрески, общий вид которой — вне пределов его знания. Его сведения об исторических событиях часто достаточно поверхностны, факты известны ему слишком общо для того, чтобы понять и оценить по достоинству общественные противоречия, историческую ситуацию той эпохи и расстановку сил.

Для того чтобы как-то возместить это отсутствие необходимых сведений, авторы этих строк предприняли скромную попытку: в книге под названием «Жизнь Ленина на экране» они собрали отрывки из десяти фильмов (используя литературные сценарии или монтажные листы), сгруппировав их не по времени выхода картин на экран, но согласно хронологии жизни Владимира Ильича. Эта небольшая книжка, вышедшая в народном издательстве, предназначена для того, чтобы дать панораму тех событий, душой которых был Ленин. В нашем выборе мы руководствовались, ко-

нечно, качеством самих произведений, но в большей степени — требованием органической последовательности монтажа.

Выборка начинается «Сердцем матери», где изображены юношеские годы гимназиста, а затем студента Владимира Ульянова, постепенно познающего социальное бесправие народа, угнетаемого царизмом. Потом идет внутренний монолог из «Ленина в Польше», который знакомит нас с ходом мысли будущего основателя первого в мире социалистического государства, дает нам возможность участвовать в его размышлениях о только что разразившейся войне и о путях революционного движения.

«Октябрь» делает нас свидетелями прибытия Ленина на Финляндский вокзал, затем воспроизводит подпольное пребывание Ленина в Разливе. Эта картина доводит нас до того переломного в истории часа, когда Матвеев объявит арестованному Временному правительству: «Спокойно, граждане! Ничего ужасного не произошло. Это только пролетарская революция». И вдруг — внезапное изменение: мы в огромном зале Смольного, и Ленин с трибуны объявляет о свершении рабоче-крестьянской революции. Это «Выборгская сторона».

Затем — ноябрь 1917 года и встреча «человека с ружьем» с тем, кто является живым воплощением Революции. «Ленин в 1918 году» — заговоры, покушение, трагические часы, полные страха, выздоровление. «Коммунист» дает нам возможность присутствовать при первых шагах страны, вставшей на путь реконструкции, страны, изнуренной блокадой и гражданской войной, но в голоде и холоде мечтающей об электрификации. Потом вторая новелла «Рассказов о Ленине», названная «Последняя осень», которая рассказывает с лирической интонацией о последних месяцах жизни Владимира Ильича. И, наконец, «Три песни о Ленине» показывают, что он вечно жив в сердцах людей всего мира.

Несмотря на очевидные пропуски, несмотря на краткость, обусловленную техническими ограничениями, которые продиктованы желанием, чтобы в материальном отношении книга была доступна каждому, эта попытка рассказать через фильмы о жизни Ленина в один прием была встречена благожелательно, особенно благодаря таланту сценаристов — Зои Воскресенской и Ирины Донской, Евгения Габриловича, Сергея Эйзенштейна, Алексея Каплера, Григория Козинцева и Леонида Трауберга, Николая Погодина, Дзиги Вертова.

Но во Франции (советский читатель может этого не знать) книга (не наша книга, а книга вообще) пока не имеет достаточно широкого распространения и еще в слабой степени проникает в широкие слои населения. Кино является средством информации гораздо более могущественным. И нам представляется более чем полезным — необходимым! — создание фильма-антологии о Ленине, фильма, где лучшие фрагменты Ленинианы, созданные классиками и талантливой молодежью советского кино, сольются в одно гармоничное целое. Каким бы трудным и смелым ни был этот проект, он кажется нам осуществимым.

Хочется добавить техническое замечание: чтобы найти аудиторию наиболее широкую и наиболее внимательную, такой фильм должен быть напечатан в большом количестве копий, как 35-*мм*, так и 16-*мм*, что позволит показывать его на школьных и университетских установках.

Это более чем пожелание, это просьба, которую мы адресуем советским кинематографистам: составьте эту киноантологию о Владимире Ильиче Ленине, которая даст возможность самым широким массам на Западе лучше понять и полюбить того, кто всю свою жизнь боролся, чтобы люди были счастливы на всей земле.

Мои впечатления

Альберт Джонсон
(США)

Количество советских фильмов, демонстрировавшихся на экранах Америки, вообще невелико. И те из них, которые повествуют о жизни и деятельности Владимира Ильича Ленина — основателя Советского государства,— были особенно редки, так что зритель не мог по ним в полной мере постигнуть огромное значение вклада Ленина в мировую историю. Только «Октябрь» Эйзенштейна изучается почти во всех университетах США. Он блестяще и документально правдиво воссоздает хронику решающих дней 1917 года, что и обеспечило бессмертие этому фильму. Образец подлинного произведения киноискусства, «Октябрь» рассказывает о событиях великой исторической важности.

Однако, только просмотрев ряд других фильмов о Ленине, можно составить более полное представление о его личности.

Траурное народное шествие в документальной ленте М. Ромма «Живой Ленин» (1958) приобретает громадную выразительную силу, переплетаясь с кадрами из жизни Ленина: вот он беседует с товарищем, слегка смущаясь перед кинокамерой, вот отдыхает дома, в кругу семьи...

К сожалению, звуковой фильм о Ленине невозможно было снять в те годы, и голос его, казалось бы, навеки останется для нас неведомой тайной. Но вдруг откуда-то издалека слышится старая граммофонная запись его речи — и у зрителя создается полное ощущение реальности... Далее — контрастом — снова картины глубокой скорби народа по поводу безвременной смерти вождя.

Через всю ретроспективу фильмов о Ленине, через каждый из них проходит идея ленинского гуманизма, что особенно поражает воображение. Ленин работал, не зная отдыха, с огромной отдачей сил и энергии. Сверхчеловек? Нет. Для фильмов, которые мне довелось увидеть в Москве, характерно раскрытие прежде всего человеческих черт в облике вождя.

В поэтическом воззвании «Разговор с товарищем Лениным» (1968) режиссер Ю. Прокушев, используя язык Маяковского и образные средства кинематографа, достигает патетического тона фильма, усиливая этим мысль о неразрывной связи ленинского дара предвидения с судьбой советского народа.

Но с наибольшей силой эта связь показана Дзигой Вертовым в поэтической элегии «Три песни о Ленине» (1934). Облаченные в траур скорбные фигуры грузинских женщин с безмолвными лицами классических мадонн — как бы символ народного горя. Ледяным холодом веет от кадров, рассказывающих о смерти Ленина. Ощущение это особенно усиливается контрастным воспроизведением картин из его жизни. Вот Ленин произносит речь, доносится его голос, и вдруг — его лицо, отмеченное печатью смерти...

Все это исполнено с поразительной силой. Это подлинно патетическая поэма.

Многие эпизоды фильма Дзиги Вертова на первый взгляд кажутся незначительными — солдат, несущий караул в то морозное утро, лошади на Красной площади с заледеневшими сосульками на гривах, скорбные лица изможденных тяжелым трудом крестьянок в момент похорон — одни из них мужественно переносят горе, другие — на грани неудержимых рыданий. Вот немолодая женщина, одетая в траур, неподвижно сидит, согнувшись под тяжестью горя. Вдруг она дает волю слезам, не в состоянии более сдерживать себя, потом беспомощно тянется за носовым платком и не может найти его. Этот кадр впечатляет своей эмоциональной силой, и он совершенно необходим в фильме. По-

степенно зритель осознает, что так же необходимы и все другие эпизоды.

Фильм Дзиги Вертова — живая песня ленинской жизни, сумевшей одержать победу над смертью. В этом небольшом произведении киноискусства воспеваются сила и бессмертие человека, его победа над горем.

«Сердце матери» (1967) Марка Донского, «Ленин в Польше» (1967) Сергея Юткевича и «Шестое июля» (1968) Юлия Карасика блестяще раскрывают образ Ленина — гуманиста и вождя.

В фильмах Донского и Юткевича с большой силой показаны ленинское трудолюбие и энтузиазм. Особенным чувством проникнуты кадры, показывающие Ленина в кругу семьи, в беседах с друзьями в кинофильме «Сердце матери». В этом произведении тонко раскрыто стремление человеческой личности сделать правильный выбор в жизни.

Незабываемое впечатление остается от игры Е. Фадеевой. К сожалению, игра Родиона Нахапетова далеко не всюду на одинаковом уровне.

Фильм М. Донского кроме рассказа о юности Ленина дает превосходную иллюстрацию к жизни дореволюционной России. Эпизоды прогулки по реке, поездка матери в Петербург, сцена свидания в тюрьме, помолвка, ночные чтения студентами революционной литературы на берегу реки — все это надолго остается в памяти.

В фильме С. Юткевича привлекает внимание показ того, как В. И. Ленин, находясь в эмиграции, далеко от родины, не теряет ни бодрости духа, ни чувства юмора. И это при окружающей гнетущей атмосфере насилия и преследований. Но вот — печать тревоги на его лице, его задумчивый взгляд обращен в будущее России. Игра превосходного актера М. Штрауха увеличивает драматизм повествования.

Хотелось бы подчеркнуть возникшее у меня впечатление, что хотя по стилю изображения событий фильмы Донского и Юткевича очень отличаются друг от друга, их объединяет стремление раскрыть идею ленинского гуманизма, показать непоколебимую веру в торжество его идей.

И, наконец, о фильме «Шестое июля». Блестящее произведение киножурналистики, фильм Юлия Карасика очень реалистично воспроизводит сложное переплетение ужасающих противоречий июля 1918 года. Это снова фильм о Ленине — государственном деятеле и о Ленине-человеке. Однако здесь на первый план выдвинута его политическая деятельность, что очень важно. Метод воспроизведения события с документальной точностью дает возможность зрителю остро почувствовать раскаленную атмосферу революционной эпохи. Многие кадры просто великолепны. Например, тот кадр, когда Ленин в пылу бурной дискуссии, развернувшейся во время его речи, вдруг останавливается и молчит, до глубины души возмущенный предательством своих бывших единомышленников. Но когда он в новой атаке обрушивается на своих противников, его голос звучит с еще большей силой и поразительной внутренней убежденностью. Этот голос звучит на протяжении всего фильма, волнуя и заставляя зрителя сопереживать. Авторы «Шестого июля» с подлинным реализмом воссоздали портрет Ленина — выдающегося государственного деятеля и человека, сочетающего в себе чувство собственного достоинства, убежденность в правоте своего дела, революционную стойкость с благородством и нежностью большого человеческого сердца...

Таковы мои первые и, разумеется, очень неполные впечатления от фильмов, увиденных в Доме кино в шумные дни Московского кинофестиваля. Увиденное требует большего времени для осмысления, чем я имел, делая эти заметки.

Перевод с англ. Е. АВЕРБАХ

Два крыла Московского фестиваля

Андрей Зоркий

Скорость Московского кинофестиваля — лайнерская.

Два огромных крыла словно проносят его над миром — люди и фильмы. Кинематографисты четырех континентов земли и киноленты семидесяти одной страны света. В две эти июльские недели кинематографическая Москва вбирает в себя творческую энергию, целеустремленность, надежды, борьбу и искания тысяч художников планеты. Что ж удивляться тому, что дни фестиваля стремительны, насыщены до предела, что не успеваешь остановиться в потоке событий, тотчас обдумать все увиденное...

Проплыли перед глазами три многоцветные, многоликие, многоголосые киноленты фантастического метража — три киноконкурса. Земная одиссея художников, кинолетописцев и волшебников детского экрана. Отсветились фестивальные экраны огромных кинозалов города. Зеленая тишина Подмосковья, древние золотые сполохи соборов Кремля, поднебесная высь Останкина и светлый разбег новых проспектов, цехи заводов и студий, залы дискуссий и зрительских встреч — все, что звалось «программой фестиваля», осуществилось.

И вдруг схлынуло.

Радуга флагов, плескавшихся на двух крылах «России», в утренние часы, пока город спал, растаяла в московском небе.

Шестой международный фестиваль в Москве завершился.

Утратила кинематографический облик гостиница, принявшая около тысячи участников, гостей, зрителей и журналистов фестиваля. Отсалютовали ему рецензиями, репортажами, интервью, итоговыми статьями сотни журналов и газет мира. На столах у нас, журналистов, — точно разноцветные дымы, отмечающие след пролетевшего самолета, — остались яркие кипы буклетов, журналов, афиш и фотографий, проспектов и фестивальных программ. Кажется, можно завинчивать «вечное» журналистское перо...

Но повременим. Вспомним вновь, что это уже шестой Московский кинофестиваль. Вспомним, что первый из них состоялся десять лет назад. Что сейчас, по существу, мы открываем уже второе десятилетие Московских международных кинофестивалей.

Какова же та особая, неповторимая природа Московского кинофестиваля, которая отличает его от десятка иных? Каковы его роль, творческое и политическое значение? Кто его друзья и недруги? В чем его неоспоримые достоинства и непреодоленные слабости? Как в многокрасочной художественной и общественной атмосфере фестиваля, его экрана, его бесчисленных встреч раскрываются девиз, кредо и суть нашего киносмотра: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами»? Как сплачивает Московский фестиваль под своим знаменем прогрессивные художественные силы планеты? Как объединяет он творчество кинематографистов социалистических стран? Как противостоит он реакционному, антигуманному кинематографу насилия и цинизма, неверия и уверенной, беззастенчивой коммерции?

Цель этих заметок — вновь обозреть пятнадцать июльских дней под углом поставленных вопросов. Естественно, это наблюдения и фестивальная панорама, увиденная глазами лишь одного из сотен работавших на фестивале журналистов.

Но к делу...

Канн. На набережной и на экране

...Дело было в Канне. Хотя, впрочем, могут ли быть в Канне дела у туриста-журналиста, не аккредитованного на XXII Каннском фестивале, проживающего в отеле «Оранжер» (отдаленнейшем от набережной Круазетт) и посещающего кинопросмотры по 15-франковым входным билетам, любезно предоставляемым туристской фирмой?

Поэтому я начну с детских картинок «пульбо». Они называются так по имени парижского художника, который рисовал уличных мальчишек и девчонок. Сегодня «пульбо» рисуют все. Акварельные и масляные картинки, изображающие конопатых гаменов со спущенными штанишками, смешных фийетт с заломленными кверху желтыми косичками, можно встретить на прилавках Марселя, в витринах лавчонок художников на Монмартре, в любом киоске, где продают дешевые сувениры. Это что-то вроде наших расписных кошек или лебедей, плывущих под пальмами навстречу сиреневому усатому льву. Разве что чуточку поискуснее...

Так вот, усатый светский лев в сиреневом костюме сидел за чашечкой кофе на набережной, как раз у самого фестивального Дворца наций. Рядом с ним пребывала юная старлетка в ослепительных белых брючках. Господин, очевидно, каким-то боком (скорее всего коммерческим) принадлежал кинофестивалю. Его цветную фотографию — за номером 92 — можно было купить в фойе Дворца. Старлетка еще только мечтала о том, чтобы ее фотографии покупали, и потому была романтически оживлена. А господин был, имея на это право, величественно безликим. Так они молча и разговаривали.

В этот-то момент и появились «пульбо». Бочком они прокрались меж столиков, обогнули сиреневого господина и почтительно замерли перед его глазами, придерживаемые пальцами художника. Господин молчал. Старлетка продолжала молча разговаривать с ним. «Пульбо» висели перед ними в жарком солнечном воздухе. Так продолжалось минуты две-три. Царь зверей просто не заметил никакой перемены в пространстве. И ему не казалось поразительным, что он умеет глядеть с к в о з ь вещи и одушевленные предметы. Я зашел за его спину и увидел, к а к о н в и д и т сквозь «пульбо», сквозь руки и лицо художника — видит пальмы, набережную, кусочек лазурного моря. И его «собеседнице» тоже ничто не казалось странным, она и сама ощущала себя одушевленной разновидностью «пульбо», да и на самом деле была для господина именно «пульбо», только в белоснежных брючках и с бутылкой оранжада. Помешивая лапой кофе, лев просто не увидел, как рисунки, не вытерпев, качнулись в сторону и перебрались к другому столику. Лазурный пейзаж оставался незамутненным.

Только что в фестивальном Дворце наций, где под номером 92 продавалась цветная парсуна сиреневого льва, закончился фильм «Одален, 31». Была рассказана драматическая история крупнейшей политической забастовки рабочих, случившейся в Швеции в 1931 году. По экрану Дворца наций с пением «Интернационала», под красным знаменем шли колонны пролетариев, солдаты стреляли в них, но ряды рабочих смыкались, вновь гремел «Интернационал», реяло алое знамя... Интересно, ч т о чувствовал в эти часы сиреневый господин? Нет, эта грозная стачка не могла показаться ему пустым, как стеклышко, рисунком уличного художника. Но — и не прямой угрозой. Быть может, сиреневый господин, побросав в мозгу костяшками, пощелкав арифмометром, даже решил купить «Одален, 31» и прокатить по своим кинотеатрам, как скандальную сенсацию и этакое обиженное назидание властям

от власть имущих — вот ведь, мол, что случается, когда правительство впадает в либерализм... Не знаю, как он поступил, но знаю, что между экраном «Одален, 31» и корректно внимающей публикой Дворца существовал разрыв шириною в... классовую пропасть...

Я когда-то мечтал побывать в Канне и написать о здешнем фестивале как-то по-иному. Без дежурной светской толпы, фланирующей по набережной Круазетт, без непременного силуэта крейсера, маячащего на лазурном горизонте, без трафаретной яхты соседнего принца, без умопомрачительно блистающего (но глубоко отвратительного пишущему) парада кинозвезд... У меня был великолепный и, как оказалось, совершенно наивный план — подружиться в Канне с самой простой французской семьей и провести вместе с ней этот фестиваль. Вместе ходить на просмотры, а потом разговаривать, пить вино, обсуждать фильмы, спорить. Увидеть фестиваль глазами этой трудовой семьи, а потом написать — вот что означает этот фестиваль для простых французов, вот как входит в их судьбу кинематограф со всеми его сложностями, проблемами и страстями. Наивный план! Ибо в Канне не существует фестиваля, который дал бы материал для такого исследования.

Есть программа фильмов. На нынешнем фестивале (за неизбежными исключениями) весьма серьезная, значительная, что подтверждает, кстати, член жюри XXII Каннского фестиваля писатель Чингиз Айтматов (см. «Советский экран», № 16). Есть группа крупных режиссеров, актеров, драматургов и журналистов, занимающихся профессиональной работой и наблюдениями. Есть респектабельная ватага продюсеров и кинодельцов, озабоченных коммерческими результатами демонстрируемого — как в магазине — творчества.

Каннские фестивали в разную пору оказывались или блистательными, или бесславными и почти всегда давали интереснейшую, острую пищу для исследователя искусства. Но, пожалуй, никогда не имели они подлинного зрителя, если полагать под этим именем народ.

Зритель отрезан от Канна не снежными Альпами и не зелеными холмистыми равнинами Прованса. За четыре часа пробегает автобус из Марселя на Лазурный берег. Сорок минут летит сюда «Каравелла» из Парижа. Но иные расстояния разделяют Канн и французских зрителей.

Прошлой весной, когда Франция участвовала в невиданной забастовке, ее волна докатилась и до Канна. И, как по мановению, опустел Дворец наций, померкли «звезды», снялись с якорей яхты, улепетнули старлетки и сиреневые пиджаки. А передовые кинематографисты Франции влились в ряды бастующих.

Тогда-то впервые встретились лицом к лицу Каннский фестиваль и настоящая трудовая Франция.

А теперь...

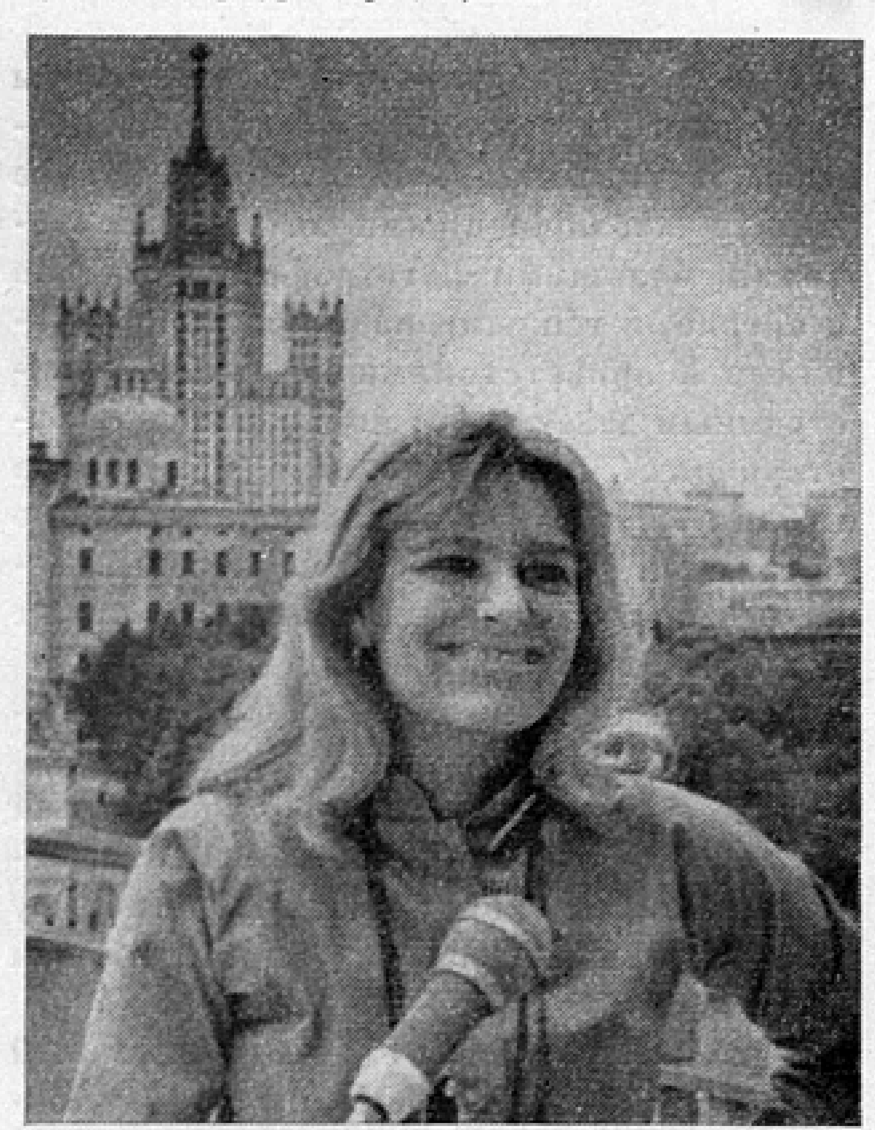
Два слова синьору из «Коррьере делла сера»

...Теперь, скажет проницательный читатель (к примеру, корреспондент итальянской газеты «Коррьере делла сера»), автор вознесет до небес кинофестиваль в Москве и докажет, что это «прямо-таки сверкающий гигант по сравнению с такими жалкими пигмеями, как фестивали в Канне, Венеции и Берлине». Я цитирую вас, корреспондент почтенной «Коррьере делла сера», и продолжаю вашими же устами: «Среди многих патетических элементов фестиваля — ежедневный бюллетень «Спутник кинофестиваля», дающий прелестную картину идиллической атмосферы, которой дышат в столице Советского Союза, называемой по этому случаю всемирной столицей массового кино и платформой для запуска прогрессивных фильмов,

Жан-Луи Трентиньян и его жена Надин Трентиньян (Франция)



Мелина Меркури (Греция)



Альберто Сорди (Италия)

вооруженных добрыми чувствами защиты дела мира и торжества «социалистического гуманизма». В каждом номере наряду с исполненными энтузиазма статьями, большими фотографиями актеров и актрис, с теплыми надписями, пожеланиями и приветствиями различным иностранным делегациям по случаю соответствующих национальных праздников публикуются также всевозможные пустые «отзывы», подобные тем, которые великодушные путешественники оставляют в живописных тратториях».

Придется дать нашему критику несколько разъяснений.

Дело в том, что вы, проницательный синьор, мягко говоря, не поняли существа Московского кинофестиваля. А потому и не поняли, что нас радует в нем и чем мы гордимся.

Вас не устраивает художественный уровень фестиваля в Москве. В подтексте вашей статьи сквозит мысль о том, что, скажем, первый фильм нигерского режиссера Умару Ганда уступает картинам Бергмана и Антониони. Да, разумеется, подобное открытие почти сенсационно. Но более ценным показалось мне наблюдение польского кинодокументалиста Ежи Боссака, который на пресс-конференции делегации Нигера сказал: «Я пришел сюда потому, что мне очень понравился фильм «Кабаскабо». Я приношу свои поздравления создателю. Он очень талантливый человек. «Кабаскабо» — очень неожиданный для меня фильм. Он свободен от какой бы то ни было подражательности и говорит мне об Африке больше, чем фильмы иных европейцев. Это одновременно и документ, и художественное произведение».

Стоило ли вам, синьор из «Коррьере делла сера», так настаивать на том, что фильмы Московских фестивалей значительно уступают программам Канна или Венеции? Ведь, коснувшись лишь итальянского кино, легко можно было бы припомнить, что в активе Московских кинофестивалей такие картины, как «$8^1/_2$» Ф. Феллини, «Все по домам» Л. Коменчини, «Они шли за солдатами» В. Дзурлини, «Серафино» П. Джерми — хотя, признаться, мне лично больше по душе «Машинист» и «Развод по-итальянски».

Логический вывод из вашей статьи заключается в том, что Московский кинофестиваль пользуется искусственной популярностью. Тогда чем вы объясните тот факт, что на нынешнем Московском фестивале среди ваших соотечественников мы встретили Витторио Де Сика, Алессандро Блазетти, Карло Лидзани, Монику Витти, Альберто Сорди, Марчелло Мастроянни, Дино Де Лаурентиса...

— Я очень рада, что нахожусь в Москве, о которой долго мечтала,— сказала, прилетев на фестиваль, Моника Витти. — Я жду встречи с советским искусством и советскими людьми и передаю всем большой привет от себя лично и от Микеланджело Антониони (он был гостем прошлого фестиваля. — *А. З.*). Я уверена, что в Москве мы будем «коммуникабельными».

Что же, эти искренние слова вы сочтете тоже «пустым отзывом» великодушного путешественника? Но тогда к какому жанру вы отнесете заявление одного из старейших режиссеров — Блазетти, который на пресс-конференции итальянских кинематографистов отметил, что Московские кинофестивали ориентируются на фильмы для народа, а упомянув о вас, синьор журналист, увы, решительно заметил: «Что касается выступления этой газеты, то я не имею там друзей...»

Впрочем, довольно о журналисте из «Коррьере делла сера».

Итак — Москва, июль 69-го года.

Так встречаются люди в Москве

Московский кинофестиваль — это прежде всего люди. Это встреча сотен кинематографистов — дружеская, при-

поднятая, пестрая, необычайно живописная по своему облику. И еще это встреча фестиваля с народом: распахнуты залы дворцов, кинотеатров, каждый из которых может поспорить с Дворцом наций или Лидо. У Московского фестиваля миллионный зритель.

Впрочем, для нас это уже привычно. Интереснее исследовать то, что составляет глубинное, человеческое содержание процесса, что (вопреки прогнозам единомышленников журналиста из «Коррьере делла сера»), словно магнит, притягивает кинематографистов к Москве, что с каждым годом укрепляет позиции нашего фестиваля именно как самого массового, демократичного смотра.

Я думаю, что причина этого прежде всего в духовном, человеческом богатстве московской киновстречи. Ведь именно в людях, их мыслях и чувствах, в их отношении к современному миру наиболее явственно претворяется гуманистический девиз смотра.

Интересно было бы снять большой, серьезный, проблемный, совсем не «фестивальный» фильм о фестивале.

Я бы включил в него синхронные разговоры в гостинице «Россия» — новой «столице» кинофестиваля. Какие удивительные встречи, пересечения ожидают вас здесь на каждом шагу! Сколько внутренней насыщенности, сосредоточенности в, казалось бы, суетном жужжании фестивального веретена!

Попадая в Москву, включаясь в атмосферу ее фестиваля, кинематографисты и чувствуют себя по-особому: здесь принято всерьез говорить о своем творчестве, здесь естественно высказываться по существенным вопросам искусства, его отношения к жизни и времени. Увы, далеко не всегда нам, журналистам, удается «прорубиться» сквозь поверхностный слой этих высказываний, пойти глубже, понять, что же стоит за мимолетными, полученными в фестивальной горячке интервью.

И не только интервью. Ведь это же интереснейше, когда, скажем, седой, гривастый, похожий на Дюма-отца Мишель Симон торопливо взбирается по лестницам Эрмитажа и вдруг входит в зал, где по стенам полотна Сезанна, Моне, Дега... Не спрашивать его сейчас ни о чем! Он молчит. Нужно только смотреть на то, как он смотрит.

Точно так же (и совсем по-иному!) я смотрел на Мелину Меркури в холле гостиницы «Россия». Ее окружали разные люди, она кому-то отвечала, что-то рассматривала с интересом... Но самым ярким, привлекающим было сейчас ее лицо — страстное, нервное, излучающее силу. Самым значительным было простое осознание того, что бесстрашная женщина, патриотка Греции — здесь, с нами, на Московском фестивале.

Я бы включил в такой фильм и рассказ об удивительной школе добра, человечности и душевного благородства — школе русской литературы и театра, которую познавали в своих странах многие и многие гости нашего фестиваля.

Лилиан Гиш. Воспитана я на русской литературе... Пушкин, Достоевский, Толстой и Чехов — мои любимые писатели. Эту любовь я принесла на театральные подмостки.

Иван Дарваш. Недавно я сыграл роль Барона в «На дне». Я очень люблю русскую классику. Паратов, Астров, Тузенбах — роли, о которых мечтает актер.

Франсуаза Арнуль. Я мечтаю сыграть роль Раневской в чеховской пьесе «Вишневый сад»...

Моника Витти. Я воспитана на русской литературе. Мои любимые писатели—Чехов, Достоевский. Одна из моих любимых ролей в театре — Нина Заречная. Сейчас я мечтаю сыграть эту роль в кино и хорошо бы в постановке советского режиссера.

Мишель Симон. В 1924 году в Париже я встречался с выдающимися русскими актерами Москвиным, Качаловым и вашим гением Станиславским, системе которого я всегда следовал в своем творчестве.

Список этот можно продолжать бесконечно. Но как интересно было бы уви-

деть его ожившим — в сценических и экранных образах! Какой это был бы ясный рассказ об одном из самых притягательных путей, зовущих художников мирового экрана в Москву.

Я бы включил в такой фильм и квинтэссенцию суждений о Московском фестивале: что сами наши гости считают наиболее важным, значительным в нем?

Ойдовын Уртнасан (Монголия, оператор). Для нас, кинематографистов социалистических стран, нынешний фестиваль имеет особое значение: он проходит в канун столетия со дня рождения В. И. Ленина. А киноискусство социалистических стран — яркая демонстрация торжества ленинских идей.

Анжел Вагенштайн (Болгария, сценарист). Московский кинофестиваль, как никакой другой, способствует объединению кинематографистов, сознающих ответственность своего искусства за судьбы людей на Земле.

Кийохико Усихара (Япония, режиссер). Пожалуй, ни один международный киносмотр не может гордиться такой представительностью. Здесь царит атмосфера дружелюбия и серьезности, которую создают люди, по-настоящему заинтересованные в прогрессе кинематографа.

Ди Сават (Камбоджа, актриса). Счастлива принять участие в этом фестивале. Он раздвинул мои горизонты.

Дела Фуэнтэ Родригес Марсиано (Испания, режиссер). Главное отличие Московского фестиваля от других, где мне довелось бывать, в том, что фильмы, показываемые здесь, затрагивают темы и проблемы, волнующие человечество; в том, что творчество преобладает над коммерцией.

Мохаммед Джумале (Сомали, режиссер и продюсер). Для нашей молодой национальной кинематографии очень важно быть представленной на таком большом кинофоруме. Это дает нам возможность познакомиться с мировой кинематографией.

Вот в определении участников кинофестиваля — его масштабы и горизонты, его притягательная сила, его художественная и политическая суть.

Если б о Московском фестивале снимался большой и серьезный фильм, в него вошли бы и эпизоды, смысл которых намного значительнее кинематографических будней и праздников.

Я запомнил, как в глубоком молчании двигалась фестивальная процессия по Пискаревскому кладбищу: тихим, необычно спокойным зеленым полем люди прошли к гранитной мемориальной стене. Переводчики тихо читали им слова, вырубленные на плитах:

«Подвиг свой ежедневный
вы свершили достойно и просто...»

И я видел, как делегатам фестиваля, людям самых разных стран, судеб и дорог истории, открывалась в эти минуты Россия.

— Это фантастические люди,— сказала тогда Тереза Диоп, молодая актриса из далекого Сенегала.— Бессмертны люди, которые такое выдержали.

...Я читал наутро в фестивальном журнале слова Душана Повха, югославского режиссера: «Я слишком хорошо помню минувшую войну. Я был партизаном и у себя, в Югославии, боролся с фашизмом. Поэтому я пришел сюда, на Пискаревское кладбище, не как турист и не как экскурсант. Я пришел сюда на могилы родных братьев. Братьев своих по крови. Ведь ленинградцы — братья любого антифашиста». И, читая эти строки, я вспоминал дороги Югославии, по которым кружили мы с Душаном Повхом, с Майдой, его женой, прошедшей подполье и фашистскую тюрьму, с их товарищами, вспоминал, как пели они нам боевые партизанские песни, как показывали свои киноленты о войне, окрашенные героизмом, гневом, мужеством и кровью погибших товарищей.

Я читал слова Лиу Суана Тхи, кинооператора из Демократической Республики Вьетнам: «Еще недавно я сам был на передовой и снимал тысячи метров пленки о мужестве и стойкости наших бойцов. Однажды я испытал на себе, что такое

бомбы американских агрессоров, которые сбрасывают они на наши города и села. Я до сих пор не могу оправиться от контузии. И, может быть, в эту самую минуту, когда мы с вами разговариваем, под этими бомбами гибнут мои соотечественники на Юге. Только мы победим, обязательно победим. Несмотря ни на какие бомбы. А мужеству и отваге в этой борьбе мы научились и у ленинградцев. Мы принесли сюда скромный букет цветов. Если бы мы могли, здесь лежали бы все цветы мира».

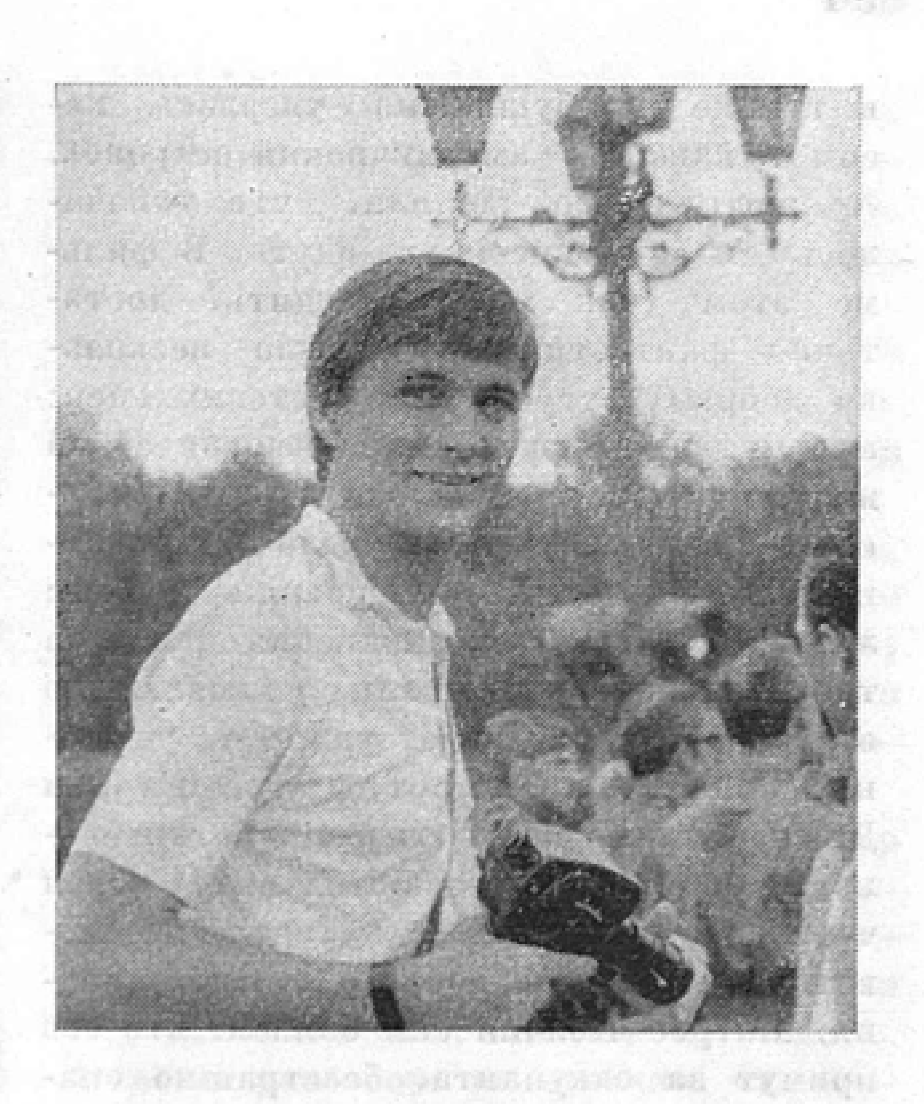
Я читал эти слова и вспоминал кадры хроники — пылающие деревни, прямой и ревущий дождь бомб, скачущий объектив и лица, безмолвно кричащие лица — кадры сегодняшней вьетнамской хроники. Я вспоминал встречи, которые — ломая привычные рамки творческих, кинематографических собеседований — становились политическими манифестациями солидарности, дружбы и горячего участия советских людей в борьбе вьетнамского народа.

Да, наш кинофестиваль, его события, его общественный темперамент никак не напоминают респектабельные собрания киноэстетов и кинокоммерсантов. Надо уметь быть участником Московского кинофестиваля. И тогда его особый настрой почувствуется в людях. Я просматриваю фестивальные записи и замечаю, как часто в беседах с самыми разными людьми встречаются одни и те же мысли, наблюдения и выводы. И вместе с тем убеждаюсь, насколько по-разному каждый из них смотрит на мир, на ответственность искусства перед людьми.

Вот несколько встреч, случившихся в дни фестиваля.

Новые приключения «матроса Колчина»

Я заметил его впервые у Медного всадника. Он целился кинокамерой в бронзовую длань Петра, а его самого усердно



снимали фотокорреспонденты. Светловолосый, высокий парень в желтой рубашке. Потом его красная вязаная сумка мелькнула перед Исаакиевским собором. Я видел, как он взбирался на борт «Авроры». Он казался сверстником матросов крейсера, которых окружила сейчас пестрая, воодушевленная фестивальная толпа. Он снимал молодых загорелых ребят в белых форменках и панорамировал на орудие, сделавшее первый выстрел революции.

«Знакомый парень, — подумал я. — И будто уже однажды я видел его на корабле».

Потом, в Петродворце, я вспомнил. Матрос Колчин. Советский матрос в американском воспроизведении. Герой фильма, сделанного в США, — «Русские идут, русские идут».

Есть такой забавный фильм. В нем американские кинематографисты взяли «для разбора» гипотетическую возможность появления русских солдат на территории Соединенных Штатов. Советская подводная лодка заблудилась

в тумане и буквально уперлась носом в какой-то американский островок. А жители его решили, что «началось» и «русские идут, идут». В фильме этом (как можете судить, достаточно фантастическом) было несколько добрых, сугубо пацифистских сцен: американцы и русские, образовав собой живую человеческую «лестницу», спасали мальчишку, чуть было не сорвавшегося с высоченной крыши церкви; лодки и яхты американских рыбаков трогательно прикрывали уплывающую от острова подлодку от удара вооруженных сил USA... Так вот, в этой истории Джон Филипп Лоу (так в действительности зовут «матроса Колчина») играл честного, искреннего, чуточку простоватого, смелого и доброго русского парня. Матрос Колчин сам боялся, что его примут за оккупанта, бесстрашно спасал мальчишку, повисшего на крыше церкви, разумеется, влюблялся в симпатичную американку...

...Волею кинематографических и жизненных судеб Колчин — Лоу очутился в Ленинграде. Мы разговаривали с Джоном в купе поезда, отправляющегося в полночь из Ленинграда в Москву. После шестнадцатичасовой пробежки по городу он выглядел бодрым, ничуть не утомленным. Кажется, ему было трудно усидеть на месте. Он говорил, энергично жестикулируя. Фразы выкладывал, не задумываясь особенно — как мячи в баскетбольную корзину.

— Мне 31 год. Я закончил Гавайский университет, изучал психологию. Потом получил диплом инженера. Стал актером, а сыграл... не имею понятия — наверное, в десяти фильмах. Лучшие — «Сержант» и «Русские идут».

Я спросил Джона, похожи ли настоящие русские на героев того фильма. Спросил, как он в Америке, во время съемок, не видя русских, вообразил себе Ивана Колчина.

— Я не знаю — как. Я представлял себе, что люди всех наций в чем-то главном одинаковы. Читал русские книги, рассматривал их героев как актер. И обнаружил, что могу играть русского. Но, конечно, лучше было увидеть все своими глазами. И я с радостью приехал в СССР. Я не думал, что Россия так богата живописью, искусством. Ленинград — первоклассный город! Я ужасно не люблю узкие улицы. А здесь они широки. Только хочется, чтоб на тротуарах за столиками сидели люди. Сегодня в городе я снимал таких же парней, как мой герой. Снимал матросов, да, да, они очень похожи на Колчина, отличные ребята.

Какие я видел русские фильмы? «Александр Невский», «Броненосец «Потемкин», «Баллада о солдате», «Летят журавли» — это мои любимые картины. Посмотрел я недавно и «Неуловимых мстителей». Отличный политический фильм.

Из фестивальных картин мне нравится «Оливер!». «Космическая одиссея», по-моему, замечательный фильм. Великолепный технически. Очень актуальный в философском и религиозном смысле. Ведь мы уже летим к Луне. Меня покорил и советский фильм «Доживем до понедельника». Да, он очень интересен и для Америки, для нашей молодежи. Это и наши проблемы — правильно воспитывать детей, давать им самостоятельность, развивать индивидуальность, способность талантливо выражать себя. Но, конечно, у каждого народа свои заботы. В Америке сейчас происходит бурное развитие, но нарастает и недовольство, желание изменить жизнь, как это сумел сделать у вас Ленин...

...Я слушал и записывал. Краткость нашего ночного разговора не допускала обмена мнениями. «Лоуренс Аравийский» — замечательный фильм? Он «против войны»?.. О'кей, я записывал и это. И даже — про религиозное значение «Космической одиссеи». Пони-

маете, мне было интересно хоть немного узнать Лоу. Ведь для меня вначале он был только «матросом Колчиным». Теперь к «русскому Колчину» прибавлялся американец Джон, пожалуй, тоже чуточку простоватый, наивный, искренний и добрый парень. Правда, он попал на острова Ленинграда самым корректным путем, без подводных лодок. Фестивальный сюжет, предложенный русскими, исключал малейший оттенок агрессии.

Что я могу сказать Джону Филиппу Лоу о моих впечатлениях от его самой естественной роли — «роли» Джона Филиппа Лоу, американца, волею судеб впервые оказавшегося в Советском Союзе?

Мне гораздо больше нравится ваша нынешняя роль — гостя Московского кинофестиваля, хотя вы хороший актер и в вашем русском киногерое есть по крайней мере одна драгоценная черта — искренность намерений Д. Ф. Лоу, стремящегося не воевать, а дружить с русскими. Я думаю, что с подобной искренностью (и бо́льшим знанием сути) вы могли бы рассказать об американском солдате, воюющем во Вьетнаме, высаженном не с мифической подлодки на мифический берег, а с борта десантного самолета ВВС США на берег уже много лет не знающего покоя, залитого кровью Вьетнама. Попробуйте разобраться в душе этого солдата — это едва ли не самое важное сегодня, потому что не «Ваня Колчин», а именно он стреляет и «идет, идет», выжигая напалмом чужие деревни.

Я согласен с вами: есть немало общего и в вас, и в вашем герое, и в тех людях, которых вы увидели на улицах Ленинграда. Но констатацией общего — даже самого доброго в людях — сегодня многого не достигнешь. Слишком заметны, разяще остры, непримиримы разности. Матросы, которых вы встретили на Неве, на палубе крейсера, и американские морские пехотинцы, которых вы могли видеть во вьетнамской кинохронике,— это совсем разные люди. И разные солдаты. Не заблуждайтесь на этот счет!

И так же в искусстве — «Лоуренс Аравийский» совсем по-другому «п р о т и в в о й н ы», нежели «Баллада о солдате».

Для того чтобы это лучше понять, чтобы определиться, занять позицию именно в том, что разно, найти правду либо ложь, добро либо злодеяние, для этого всем нам нужно лучше знать современный мир.

Свое знакомство с Россией как актер вы начали необычайно — «вторжением» вашего русского киногероя на американскую землю. Затем вы приехали к нам, в Россию, гостем из США... В нашем разговоре вы сказали, что мечтаете вместе с советскими актерами сняться в общей картине, чтобы лучше узнать наше искусство и наших людей. А я обещал рассказать об этом на страницах журнала... С удовольствием выполняю вашу просьбу.

Ретроспектива, обращенная в будущее

...Только что на экране прошли последние кадры фильма «Шестое июля». Зажегся свет. Я увидел рядом с собой английских гостей и среди них будущего лауреата фестиваля Рона Моуди.

— Ваши впечатления?

— Поразительно! — восклицает Моуди.— Удивительная правдивость и ощущение, что все это происходит сейчас, на твоих глазах. Чувствуешь себя участником событий. Вы знаете, первый фильм («Знамя над миром».— *А. З.*) интересен фактами. Но в нем нет накала борьбы. Здесь же ты находишься в постоянном напряжении, ты понимаешь, что на твоих глазах решается судьба страны, ее революции. Это захватывающее зрелище! Я представляю себе, что только

с таким размахом, такой глубиной можно рассказывать об истории вашего государства.

— Как вы относитесь к игре Юрия Каюрова?

— Это блестящая работа! Его Ленин — очень значительный и вместе с тем живой человек, настоящий. В картине много превосходных актеров. Я вообще должен заметить, что если у нас, в Англии, в фильме или спектакле обычно делается ставка на одного-двух актеров, то у вас встречаешь отличные актерские ансамбли. Я говорю не только о «Шестом июля». На спектаклях МХАТа и Большого драматического театра Товстоногова я видел целые созвездия талантов.

Час спустя мы беседовали с Ниной Хиббин, кинообозревателем «Морнинг стар», и Альбертом Джонсоном, профессором Калифорнийского университета. На их многочисленные вопросы отвечал постановщик фильма Юлий Карасик.

Хиббин интересует трактовка образа Ленина, сочетание документальности и вымысла в картине. Она отмечает ту особенную, драматическую насыщенность, которая событиям политическим придает глубоко человеческую окраску. Джонсон предлагает собеседникам свое понимание архитектоники фильма. Его интересуют драматургия «Шестого июля», лейтмотивы и контрапункты действия, он старается максимально точно уяснить себе мотивы ленинских решений. Карасик отвечает на вопросы, по необходимости корректирует, уточняет. Он рассказывает о замысле своего нового фильма «1903 год», об историческом материале, который ляжет в основу этой картины, о том, что для него содержание будущего произведения определяется словами — «начало века». А я... Я думаю в эти минуты о том, насколько понятным и убеждающим может оказаться язык идей, когда он облекается в форму искусства. Я думаю о той огромной работе, которую совершили на фестивале десять ленинских кинолент — ретроспектива, обращенная в будущее.

В будущее — потому что для многих и многих наших гостей она стала открытием, не ретроспективой, а перспективой, в которой ясно видишь и открываешь для себя новое — революцию, ленинизм, его суть.

В будущее — потому что кинематографисты — это воспитатели широких масс. А значит — каждое личное постижение художника неизбежно будет иметь общественный резонанс.

В будущее — потому что лучшие ленинские фильмы, такие, как «Октябрь» Эйзенштейна, являются и сегодня непревзойденными, достойными подражания образцами искусства.

Это не риторика. Это мысли и чувства многих участников кинофестиваля. Вот их слова. Лишь несколько выдержек:

Тадеуш Ломницкий (Польша). Особенно большое впечатление произвели на меня фильмы, включенные в ленинскую ретроспективу. Эти великие ленты дали мне большой творческий заряд для моей будущей работы.

Михня Георгиу (Румыния). Ленин — величайшая личность мира, не удивительно, что и фильмы о нем создавали выдающиеся кинематографисты.

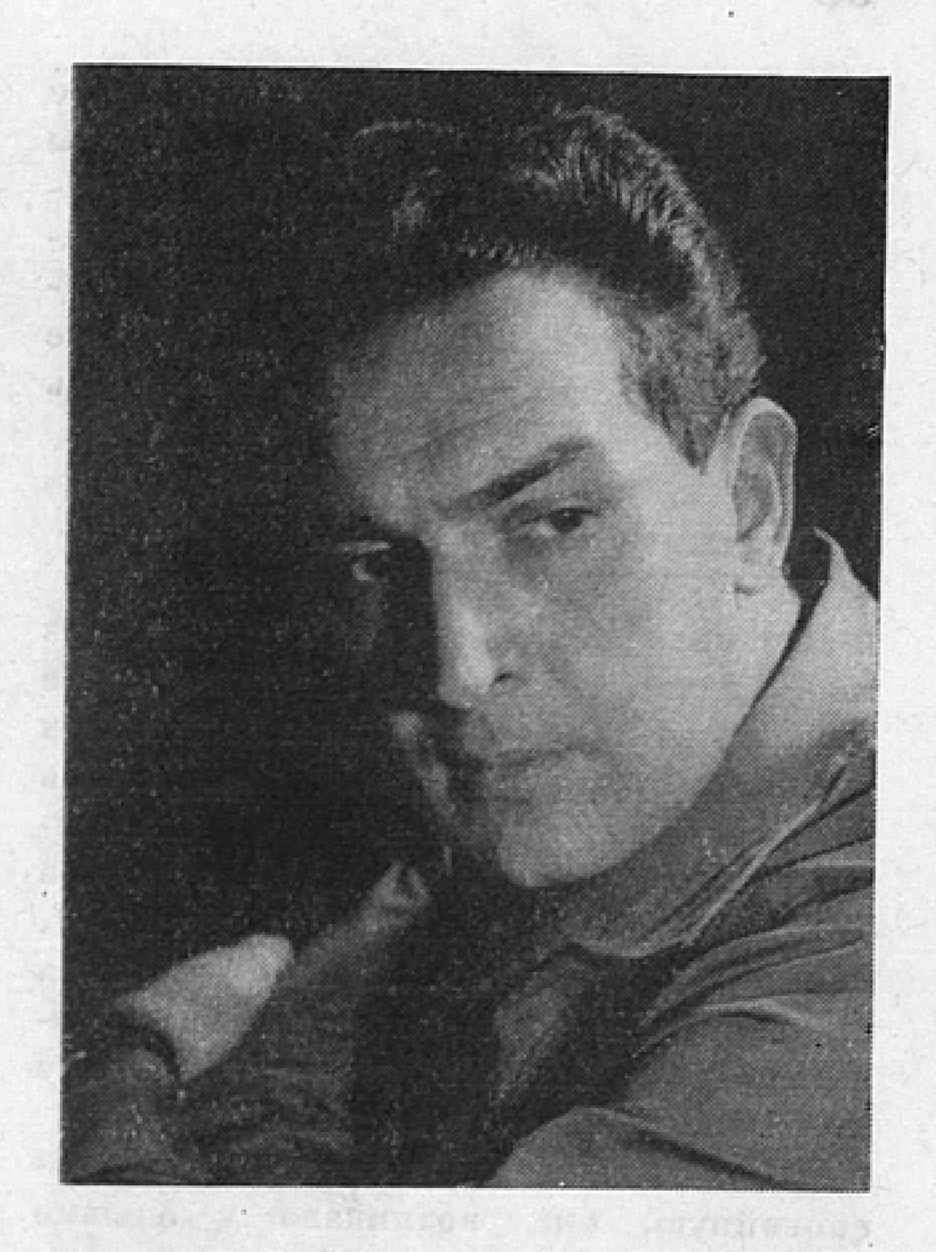
Любиша Георгиевский (Югославия). Фильм «Октябрь» я видел впервые, но много читал о нем. Поэтому на просмотре у меня было такое чувство, будто я уже видел его. Это прекрасный фильм.

Аднан Ахмед Ромхи (Иордания). Фильм Сергея Юткевича открыл мне Ленина, его личные человеческие черты. Максим Штраух, который ведет весь фильм на внутреннем монологе Ленина, великий актер.

Стен Карлберг (Швеция). Мы собираемся сделать фильм о пребывании Ленина в Стокгольме. Надеюсь, что мы приобретем все фильмы о Ленине, которые были включены в ретроспективный показ.

Пол Лёккберг (Норвегия). Я видел фильмы о Ленине еще в Париже, когда там проводилась ретроспектива советского киноискусства. Считаю, что их должен посмотреть каждый кинематографист.

«Мы учимся у ваших художников правде»



Мы разговариваем с Пауло Рожерио в каюте теплохода, плывущего по каналу Москва — Волга. Здесь переводчик, несколько журналистов и свободный от вахты помощник капитана. Страна, в которой живет наш собеседник, Португалия, не участвует и никогда не участвовала в Московских кинофестивалях. Но разговор идет о кино, о положении кинематографа и театра в Португалии.

— В двадцатые годы, в самом начале тридцатых, — рассказывает Пауло Рожерио, — португальское кино испытывало влияние советского кинематографа, особенно картин Эйзенштейна. У нас создавались интересные документальные ленты о жизни простых людей. В последние тридцать лет вся наша культура страдает от жестокой цензуры. Я предпочитаю работать в театре. Но и здесь тоже очень трудно — в нашей стране запрещены пьесы Горького, Брехта, Сартра...

Я считаю, что театр и кино — это искусство массовой коммуникации. Театр абсурда не сообщает ничего нового людям. И все же Ионеско не сходит с театральных подмостков, а Брехт запрещен.

Я люблю реалистическое искусство и следую ему как актер и режиссер. Когда я видел спектакль «Мать» в театре на Таганке, я плакал. Не понимая слов, я понимал язык искусства.

К сожалению, португальский зритель знает мало о советском театре и кино. Огромным успехом пользовался в Португалии фильм «Дон-Кихот», а в нынешнем году — «Война и мир». Но такие ленты, как «Броненосец «Потемкин», «Александр Невский», «Стачка», «Баллада о солдате» и «Летят журавли», мне удалось увидеть лишь за пределами Португалии. Сейчас я посмотрел документальные фильмы о Ленине. Ленин — один из самых великих представителей человечества. И в этом смысле он принадлежит всем.

Я думаю, что всему человечеству принадлежит и великая русская культура — Достоевский, Толстой, Пушкин и Лермонтов, Маяковский и Горький... Мы учимся у ваших художников правде, гуманизму, глубочайшему проникновению в душу человека, стремлению не ненавистью, а любовью зажигать сердца людей. Ненависть — слишком тяжелое и слишком знакомое для нас, португальцев, бремя.

Я счастлив, что я в Москве, что видел ваши театры, и сейчас мечтаю, что мне, быть может, посчастливится когда-нибудь на сцене одного из них сыграть свою любимую роль — Отелло. Я взволнован тем, что повстречался здесь с таким праздничным и многолюдным, по-настоящему демократичным кинофестивалем. Мне хотелось бы увидеть на нем как можно больше художников из тех

стран, где идет борьба, где передовое искусство оттеснено в подполье. Парады кинозвезд, торгашеский ажиотаж продюсеров — все это удел буржуазных кинофестивалей. А поддержка прогрессивных художников, борьба за высокие идеалы искусства — это прекрасная цель вашего московского киносмотра.

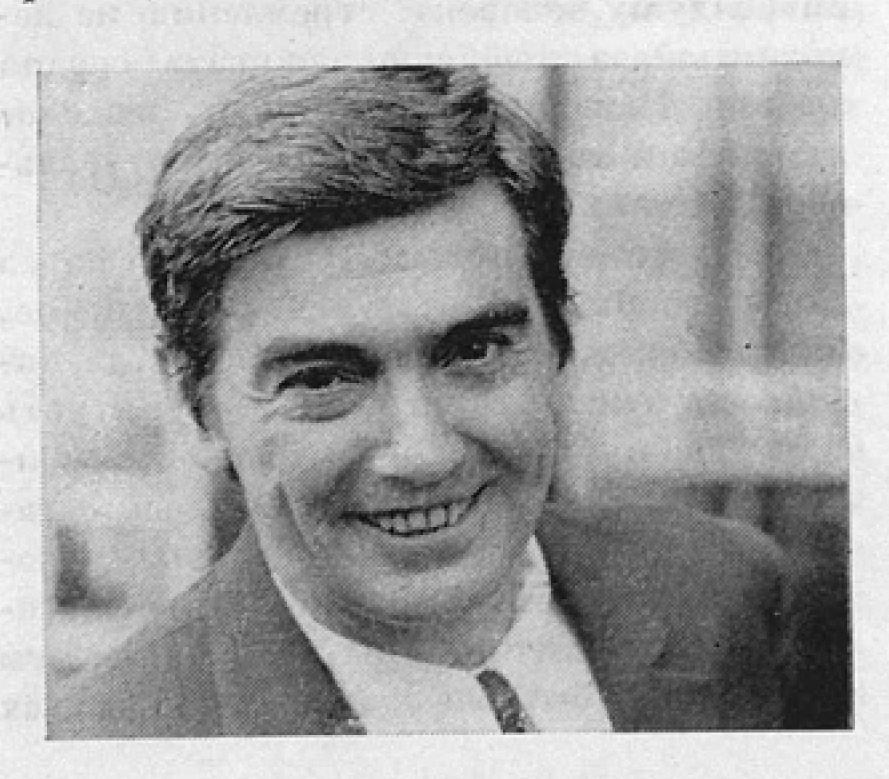
Ответы на разные «почему?»

Не знаю, почему вдруг выскочило из моей головы самое знакомое в Миклоше Габоре — роль Отца, которого он играл в фильме Иштвана Сабо (на десятый день фестиваля роли, имена, даты выскакивают из памяти, как спицы из колеса во время многодневной велогонки). Но, конечно, когда я спросил Габора, видел ли он «Отца», а он, улыбнувшись, ответил, что не только видел, но даже играл в нем,— я тотчас вспомнил все.

Я вспомнил мелодию — нежную и неспокойную, она возникала в фильме вместе с воспоминанием об отце.

Я вспомнил эту необычную, очевидно, очень сложную роль Габора — он играл умершего отца таким, каким его воображает маленький сын. Он играл мальчишеские грезы о себе, играл неутоленную, по-детски горькую любовь к себе сына.

— Да, по-моему, это нужный людям фильм,— согласился со мной Габор.— Во всяком случае, я очень люблю его. Сабо, режиссер «Отца»,— человек иного поколения, чем я. Но его эмоциональный опыт одухотворяет картину. Он снимает все, словно по личным переживаниям. И это очень ценно!



Именно своей искренностью Сабо воздействует на людей. По-моему, это сегодня особенно важная черта творчества.

Я как актер, как человек люблю только такое искусство, которое обращается ко мне лично. Не «мы говорим вам», а «я говорю тебе». Естественно, художник в этом случае берет на себя огромную ответственность.

Современный зритель хочет узнать первопричину многих явлений, услышать ответы на самые разные «почему?». По-моему, и мы, актеры, не должны подбирать один-единственный ключ к характеру, к герою. В симфонии есть главные мелодии, но их окружает много сопутствующих мотивов и лишь все вместе образует музыку. Я вспоминаю, как играл Гамлета на сцене. В его характере очень много контрастов, и мне хотелось максимально выявить все. Я не хотел акцентировать в герое меланхолию, пассивность — Гамлету свойственны и бурные, весьма решительные поступки. Он действует, но не совершает главного. А потом вдруг останавливается и как бы смотрит на себя со стороны. Мне кажется, в этот момент и зритель острее открывает для себя Гамлета.

А ведь я играю именно для зрителя, я обязательно предполагаю в зрителе какие-то черты своих героев — иначе творчество бессмысленно. В «Ричарде III» я хотел объяснить неистовое стремление шекспировского героя к цели, раскрыть его побудительные силы. Я не хотел показать: вот какими бывают тираны и злодеи, но показать — вот как ими становятся. Становятся люди, порой такие же, как мы. По-моему, в прямом диалоге со зрителем — конечный смысл творчества.

Я говорю сейчас о сцене, потому что, сыграв 40—50 ролей в кино, все же считаю себя прежде всего театральным актером. И, признаться, я скептически отношусь к кино последние 5—6 лет. Почему? Самое опасное — наметившийся отрыв «элитарного» кинематографа от публики. Я не могу предугадать исход этого процесса, но знаю твердо, что искусство без зрителя — это искусство на убыль.

Произведения Эйзенштейна, Чаплина при самом высочайшем мастерстве оставались картинами для широких масс. Не существует ни малейшего барьера между кинозалом и «Балладой о солдате», по-моему, лучшей советской кинолентой последних пятнадцати лет.

И я думаю, это-то как раз то естественное отношение, которое должно существовать между кинематографом и зрителем.

Какими прекрасными можем мы быть!

В Дом кино приехала Лилиан Гиш.

Легко написать эту фразу. Легко, даже порывисто и сама Лилиан Гиш поднялась на сцену, улыбнулась залу — пальцы чуть коснулись лица, улыбнулась людям, поднявшимся навстречу великой актрисе немого кино.

Лилиан Гиш улыбается молодо, светло, благодарно.

...В ее портрете, написанном Э. Арнольди, рассказывается о съемке Гриффитом фильма «Сломанные побеги». Гиш играет в нем дочь боксера, пьяницы и садиста. «Издеваясь над своей жертвой, боксер вдруг требует, чтобы она улыбалась. Во время съемки этой сцены Гриффит и Лилиан никак не могли добиться должной выразительности. Внезапно Лилиан вдохновенно подняла руку и растянула двумя пальцами углы рта. Впечатление создалось потрясающее... «Повторите!» — взволнованно вскрикнул Гриффит. Снова и снова повторяли



они изумительную находку, пока не достигли душераздирающего эффекта».

Эпоха кинематографа — между этой улыбкой Лилиан Гиш и улыбкой Джульетты Мазины в «Ночах Кабирии».

Сегодня актриса показывает советским друзьям отрывки из созданного ею фильма: здесь вехи истории немого кино, новаторское искусство Гриффита и творческий путь самой Лилиан Гиш. Она комментирует ленту, находясь здесь же, на сцене. Гиш хочет, чтобы ее видели сразу: и юной, и умудренной, и сентиментальной, и трогательной, и словно посмеивающейся над собой.

Комментирует Лилиан Гиш великолепно! Проницательно, остроумно, с нежной любовью и легкой иронией,

обращенной к этому детищу — великому и наивному, давно устаревшему и неувядаемому немому кино.

Она рассказывает о Мери Пикфорд, с которой дружит с детских лет. «Зрители немого кино говорили: «Когда Мери улыбается, слышно, как поют ангелы».

— А вот эти метки ставили на кинокадрах, чтобы плагиаторы не могли украсть части фильма.

— Мы работали в ту пору быстро. Снимали 1—2 фильма в неделю.

— Вот кадры из «Нетерпимости» Гриффита. Эта картина не сходила с экранов Америки десять лет.

Лилиан Гиш рассказывает о Чаплине, Бестере Китоне, Максе Линдере. Это талантливый экскурс в историю кинематографа. Но только ли отдавая дань прошлому, показывает актриса свой фильм в современных аудиториях, в самых разных странах?

Спросить об этом Лилиан Гиш мне удалось только через несколько дней. А перед этим я увидел ее еще раз — в Боровицких воротах Кремля, в потоке людей, спешащих на фестивальную премьеру «Братьев Карамазовых».

Наутро мы встречаемся с Лилиан Гиш в гостинице «Россия». Естественно, мой первый вопрос: «Как относится актриса к этой экранизации Достоевского?»

— Это очень интересно, очень! — восклицает она.— Фильм несет в себе интеллектуальный, эмоциональный, духовный заряд. Он утверждает веру в человека. Он как бы раскрывается для меня в таких словах: да, мы бываем, мы можем быть некрасивыми, но — какими прекрасными можем мы быть!

Я спрашиваю Лилиан Гиш о ее фильме, показанном в Доме кино.

— Весь фильм длится полтора часа. Мы хотели включить в него и фрагменты «Броненосца «Потемкин», которым восхищался Гриффит, и эпизоды «Октября», но это оказалось невыполнимым. Ведь два года нам пришлось бороться только за то, чтобы фильм вообще увидел свет.

Недавно в Америке вышла моя книга «Кино, мистер Гриффит и мы». В ней я рассказываю нашей публике о людях, создавших грамматику американского кино. О Гриффите, режиссере и мастере... О его работе с актером... О Кинге Видоре... Эта книга — мой ребенок, я писала ее 12 лет. Нет, я не считаю, что это лишь воспоминания. Сейчас в нашей стране не ценится и с к у с с т в о кино. И моя задача рассказать зрителям о былых временах, о настоящих, великих художниках. И еще я хочу напомнить: сейчас, когда люди говорят на экране, они должны о т в е ч а т ь з а с в о и с л о в а.

— Что представляется вам примечательным в развитии современного кинематографа?

— Кино все дальше уходит от увлекательности повествования. Я имею в виду серьезные, талантливые работы.

— И это вам кажется достоинством?

— Это скучновато. Фильм должен иметь свои piano, crescendo, forte! «Братья Карамазовы» как раз этим обладают! Но, как правило, сейчас «хорошим тоном» считается ровный, невозмутимый тон, довольно безразличный по отношению к зрителю.

— Вы говорили о падении интереса публики к кинематографу...

— Да. И возможно, что дело в самом кино. У нас очень мало хороших картин на экране. И я не могу сказать, что именно они пользуются успехом. Но вспомните, ведь раньше именно первоклассные, выдающиеся картины собирали массы зрителей!..

...Мы говорим о Чаплине. Лилиан Гиш по-прежнему дружит, переписывается с ним («единственный его недостаток — он мало играет»). Говорим о современной актерской школе. О Джульетте Мазине в незабываемой «Дороге»,

о Кэтрин Хепберн, которую Лилиан Гиш считает самой талантливой современной актрисой...

И я думаю: нет, не светлым лишь воспоминанием входит Лилиан Гиш в бурный, грозовой день современного кинематографа. Она и сегодня — по-своему убедительно и непреклонно — отстаивает подлинные ценности в искусстве, лучшее, что было создано великими мастерами немого кино. И, глядя сейчас на нее, я яснее представляю себе, почему киноэкран осветила новая улыбка Кабирии, почему в лучших лентах современных художников, вновь и вновь одолевая мрак и грязь, одухотворяет искусство непобедимая красота человека...

Да, мы бываем, мы можем быть некрасивыми, но какими прекрасными можем мы быть!

Говорят кинодокументалисты

...На ЦСДФ — в рамках кинофестиваля — проходит дискуссия. Разговор, как обычно здесь, организован по-деловому. Сначала показ нескольких самых новых работ студии. Затем обсуждение того, что только увидено, и того, что составляет общий для всех собравшихся предмет раздумий: «Человек в документальном кино».

В моем блокноте записи выступлений. Вот краткая суть некоторых из них.

Е ж и Б о с с а к (Польша). Показать человека? Да, разумеется. Но нас интересует прежде всего общество, общественные проблемы. Можно интересно показать город, стройку... А характер, портрет? Я боюсь, что нам это труднее, чем литературе и даже хорошему реалистическому игровому кино. Сужу по собственному опыту. Я, например, довольно хорошо знаю Италию. Но не по документальным, а по художественным фильмам. Вряд ли мы можем соревноваться и с публицистическим литературным репортажем о человеке. Какие у нас для этого средства? Скрытая камера? Но при ней очень сложен отбор. Внутренний монолог героя? Но и здесь человек не всегда интересно говорит, бывает искусствен.

Я не хочу перечеркнуть жанр документального кинопортрета. Но, мне кажется, порой мы ведем дуэль на чужой территории, выбираем револьвер, лучше владея шпагой.

Хочу напомнить о том, что в классическом романе показывается судьба человека, и она типична для группы, класса, а порой и целого народа. В документальном кино, по-моему, наоборот: надо показывать группу, класс, народ, а через них повествовать и об индивидуальности, о человеке. Сошлюсь на незабываемый советский фильм «Турксиб», который некогда открыл для меня и социалистическую революцию и ее замечательный рабочий класс.

И л ь я К о п а л и н (СССР). Человек всегда был красив и великолепен в своих деяниях: будь то стройка ГЭС или подвиг альпиниста и его героическая гибель, или пробуждение таланта, чувства прекрасного в ребенке... Но я возражаю Боссаку: мы можем уловить сокровенное, личное в человеке. Духовная жизнь — тоже в сфере документалистики. И она запечатлевается вовсе не через подглядывание и подслушивание в «замочную скважину». Я рад, что исчезает «синема-верите». Работа даже крупных мастеров этим методом приносила лишь любопытные, пикантные результаты. И напротив — в «Трех песнях о Ленине» Дзига Вертов снял несколько интервью 35 лет назад, а они волнуют и сейчас! В них идет речь о благородстве человека. Они актуальны. Они не забываются. Но я позабыл напрочь множество случайных сегодняшних интервью — западных да и наших модников.

Меня очень взволновала картина югославов «Березы» — сколько чувств, какое раскрытие прекрасных духовных черт человека. И я верю в тенденцию такого кино, верю в путь, проложенный Дзигой Вертовым.

Я верю в сближение людей, народов, верю в возможность активного познания и преобразования жизни.

Э д г а р Э н с т е й (Великобритания). Я согласен с Боссаком — надо заниматься большими проблемами человека. Я согласен и с Копалиным — надо показывать достижения человека, глубже раскрывая его внутренние мотивы. Часто «синема-верите» бесцельно. Но ведь и внешне широкие, масштабные фильмы порой бывают холодны и пусты. Надо использовать все средства. Надо показывать и светлое, и дурное

в человеке, показывать, из чего слагается личность. Тогда мы и лучше покажем то, что ведет человека к красоте подвига.

Франц Штютцингер (ФРГ). Мне кажется, очень важно создавать картины о детях, наподобие той, что мы увидели здесь сегодня. Да, детей снимать легко. Но важно раскрыть, что думает о них режиссер, показать через их жизнь перспективу общества, человека. Это главное. Ведь документалист обязан не только фотографировать, но и осмыслять действительность. Влиять на общественные процессы. Сошлюсь на кино Западной Германии. Нам очень важно показать опасность возрождения фашизма. И своими фильмами я хочу активно бороться с неонацизмом.

...Говорят кинодокументалисты. И их диалог о принципах мастерства, о методах изображения человека, об ответственности художника перед обществом перекликается с другой дискуссией, которая развернулась в дни фестиваля на киностудии «Центрнаучфильм». Здесь обсуждались проблемы эстетического воспитания зрителей средствами кино и телевидения. А в Союзе кинематографистов СССР кинокритики разных стран дискутировали по острейшей проблеме: «Кино — мораль — критика». И если охватить воедино горизонт этих трех «встреч по профессиям», то открываешь еще одну существенную грань московского киносмотра. Это стремление художников использовать трибуну фестиваля для обсуждения кардинальных вопросов искусства, для максимально ясного выявления точек зрения, для уяснения общности задач, объединяющих прогрессивных художников мирового кинематографа.

Фильмы и девиз фестиваля

Два крыла слагают полет Московского фестиваля — люди и фильмы. Кинопрограмма этого смотра почти необъятна. В ней представлены самые разные художественные формы и национальные традиции, убеждения и цели, масштабы и почерки, возможности и опыт. Если попытаться уловить тенденцию самой этой многоплановости, то она состоит в том, чтобы дать наиболее демократичный и широкий охват современной кинематографии.

В массовых соревнованиях редко рождаются феноменальные результаты. Стоять у финиша с секундомером, на котором отмечены рекордные секунды, когда навстречу тебе движется пестрый многолюдный кросс, — пустое дело. Здесь суть не в фантастических секундах, а в силе, красоте, гармонической осмысленности бега многих. Надо уметь быть зрителем VI Московского фестиваля.

Девиз фестиваля дает точный критерий анализа, осмысления и отношения к кинокартинам. Этот критерий — действенный гуманизм, соотнесенный с проблемами времени.

Порой — и особенно в дни фестивальных «авралов» — в своих критических оценках мы до невозможности упрощаем содержание этого высокого понятия, сводим его к трогательным элементам сюжета, к интонации произведения, его настроению и окраске, а то и просто к жизнерадостной улыбке или ручью горестных слез. Потерял мальчик сосиску, вышел один-одинешенек на дорогу — уже гуманизм; утонула барышня в реке, вынырнула, позабыв все на свете, стала с горя акробаткой — уже человечность; выбили глаз самураю, который перед этим бесчисленное множество людей перерезал, жег, грабил, и снова — ведь больно ему, кровь-то из глаза хлещет — напрашивается знакомое слово...

Нет, гуманизм — антипод красивенькой сентиментальности, примиряющей лжи, пустого всепрощенства — это отношение художника к миру, это способ его активной борьбы со злом, это его реальное действенное стремление к улучшению жизни. Это взлет художника до самых высоких и справедливых идей времени.

Юнус Н'Дьяй (Сенегал)

Михаил Богин (СССР)
и Даниэль Ольбрыхский (Польша)





Неда Арнерич (Югославия)

Вот чем обязаны мы поверять картины! И ничего не нужно замазывать. Не нужно ставить отличные отметки троечникам. Сама жизнь сегодня требует от нас предельной определенности точек зрения, точности социальных оценок и бескомпромиссности в узловых вопросах искусства.

Поясню свою мысль на нескольких примерах.

Аргентина показала на фестивале фильм «Узкая полоска неба». В нем есть определенные достоинства, и актерское мастерство юной Анны Марии Пиккио отмечено заслуженной наградой. Но именно на просмотре этой картины я поймал себя на мысли о том, что здесь больше внешних признаков правды, нежели ее внутренних, глубинных, осмысленных художником черт. Плохо, горько, когда совсем юная девчонка, еще заглядывающаяся на карамельки, вынуждена идти и продавать себя на улице. Да, плохо, горько. Но это лишь констатация факта. Рассказ о Кабирии начинается далеко за гранью подобной констатации, и его смыслом становится потрясающая картина глумления над человеческим духом. Здесь-то и открытие художника, познанные им трагические результаты социального зла.

В «Узкой полоске неба» (я сравниваю не фильмы, имена, а взгляд на мир) подобного открытия не совершилось, встреча Далии с бесцветным будущим лавочником не высекла искры новой, окрыляющей правды, не прибавила ничего существенного к констатации. Ну а окажись он не таким аморфным, кисло-сладким да вдобавок прижимистым — узкая полоска стала б гектаром неба, которым некогда так бойко торговал герой Марчелло Мастроянни? Или — сжалась бы в неразличимую щелку? Комбинации здесь представляются произвольными, потому что и сам фильм — скорее трогательная комбинация «бродячих сюжетов», нежели открытие.

Так что же все-таки: не очень хороший фильм или не очень ясная и плодотворная мысль художника? Это надо определять с максимальной точностью. Ведь не может быть так, чтобы гуманизм был на пять с плюсом, а его понимание художником — на тройку.

Не может. И в румынском фильме «Женщина на один сезон» (значительно уступающем лучшим образцам этой кинематографии, хорошо известной у нас и много давшей социалистическому искусству) душевная порядочность, преданность, наконец, просто сверкающая женская красота героини (ее выразительно сыграла лауреат фестиваля Ирина Петреску) никак не пересекаются с банальными «комплексами» главного героя, убеленного сединой, но рассуждающего, как переросток-гимназист о том, что он не может унизить себя любовью к женщине, что мужчина должен властвовать над ней, презирать ее и «в идеале» — быть бесчувственным, как обструганное полено. Любовный роман с таким партнером, к сожалению, не обещает нам серьезных открытий в области человеческих чувств.

И, наконец, третий пример, несколько неожиданного порядка. На внеконкурсном экране был показан японский фильм «Знамена самураев». Это величаво и красочно снятая история междуусобных средневековых войн. Это фильм, патетически воспевающий пути насилия, измен, грабежа и вероломства, которые вели к воссоединению Японии под десницей могущественных владык. Это фильм, прославляющий культ самурайской доблести и чести, культ слепого и циничного служения всемогущему хозяину. От известной картины Акиры Куросавы «Семь самураев» он отличается примерно так же, как парадный, официозный портрет царедворца отличается от репинских портретов членов Государственного совета. И, естественно, знамена самураев не имеют ничего общего со знаменами нашего кинофестиваля.

Накал земных битв

Я искал эпицентр фестивального экрана. Где максимальное напряжение его правды? Какие идеи художников, какой взгляд на современность и будущее определяют передовые тенденции кинематографа?

«Жилая комната», внеконкурсный фильм английского режиссера Р. Лестера. Эксцентрически поданные развалины пережившей водородную войну Англии. Человечество заканчивает последний завтрак, не на траве, а на свалке мусора. В «списке приглашенных» — женщина, преобразующаяся в шкаф, мужчина, эволюционирующийся в жилую комнату с веселенькими обоями, жизнерадостная девушка на 18-м месяце беременности.

«2001: космическая одиссея». Межпланетные корабли в грозном, загадочном космосе. Полет к далекой планете, смертельная схватка человека с роботом и таинственная черная стена Неведомого, та же самая, что миллионы лет назад явилась взорам наших диких пращуров.

Две проекции не слишком отдаленного будущего — в каких-нибудь тридцать лет. Обе по-своему трагичны. И обе по-своему опираются на поражение человеческого духа.

Поражение, показываемое художником, может (хотя и окольным путем) вести к победе. Искусство предупреждает об опасности, искусство дает трагический образ как бы свершившегося, искусство призывает остановиться, свернуть с пути, ведущего к пропасти. Это сфера гуманистических размышлений художника. Но в двух данных случаях к характеристике размышлений следует добавить и слово «пессимистический». Мрачное будущее предстает в них, как неизбежность. Поражение только и ведет к поражению. В «Жилой комнате» его неизбежность обусловлена людьми, словно и недостойными лучшей участи, в «Космической одиссее» оно мистично и вовсе не зависит от посюстороннего.

И «Жилая комната», и «Космическая одиссея» безусловно отмечены талантом. Но, признаться, мне по душе иной взгляд и иная сфера приложения творческих сил. Я полагаю, что все зависит от людей, от их воли, целеустремленности, от способности, не перескакивая в 2001-й, жить и бороться сейчас — в 1969-м, в его ноябре, декабре, в начале семидесятых. Я полагаю, что все решается сейчас — в земных, сегодняшних битвах человечества. Здесь, на сегодняшней земле, льется кровь. Здесь люди платят жизнью за свои убеждения. Здесь сегодня, сейчас совершаются победы и поражения, от которых зависит — ожидают ли человечество «космические одиссеи» или патологические «жилые комнаты».

Кинокартины по-разному измеряют накал этих битв.

В «Доживем до понедельника» — это борьба за ясность и самостоятельность мысли, за гражданственность номинального гражданина, это будто бы жизнь одного школьного класса и учителя-историка. Но это 9-й класс «В» и История, это разговор о готовности поколения стать деятельной силой общества...

В «Люсии» — это хроника кубинской революции, ее этапов, прослеженная сквозь судьбу женщины, неувядаемой, бессмертной, как и народ...

В «Серафино»... В «Серафино» — это звонкая, по-джермиевски сочная пощечина ханжеству, скаредности, лицемерию, это веселое прославление грубоватых и добрых, здоровых по своей сути нравов простых людей Италии...

Накал этих битв — и в судьбах многих художников.

В июльские дни гостями фестиваля были Михалис Какоянис и Мелина Меркури, выдающиеся представители передового греческого искусства. Фильмы Какояниса «Электра», «Девушка в

Эрвин Гешоннек (ГДР)

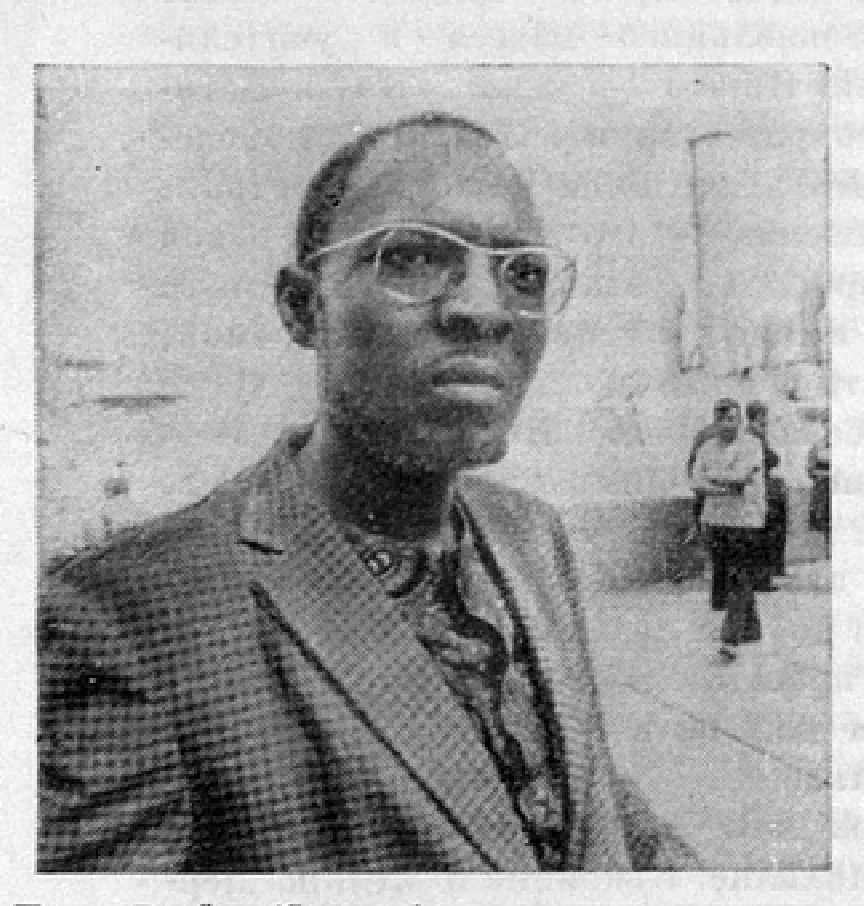


Эслинда Нуньес (Куба)



Мишель Симон (Франция)





Полен Виейра (Сенегал)

Бранимира Антонова (Болгария)



Курт Гофман (ФРГ)



черном», «Грек Зорба» известны миллионам наших зрителей. Голос Мелины Меркури, исполняющей песни Микиса Теодоракиса, песни гнева и Сопротивления, слышен сегодня всему миру.

Что привело этих людей в Москву? В беседе с корреспондентом «Спутника кинофестиваля» греческая актриса сказала: «Я очень люблю кино, я очень люблю фестивали. Но я уже давно на них не бывала, потому что фестиваль—это праздник, а нам, грекам, сейчас не до праздников. И если я приехала сюда, в Москву, то лишь потому, что мне дорог девиз вашего фестиваля, мне дорога ваша страна, и потому, что я хочу говорить о Греции. Сегодня в тюрьмах, в ссылках — цвет Греции. Ее совесть. В заключении томится много моих друзей. Среди них мой самый большой друг и товарищ — Микис Теодоракис. Я буду рассказывать о Греции. Потому что мир должен знать о ней все. Я прошу вас передать советским людям, гостям фестиваля мой самый большой привет, еще скажите им, что в греческом языке есть слово «Элефтерия!» — Свобода. И оно сейчас самое для нас дорогое»...

...Так сами люди, судьбы их стран, голос их искусства слагали крылья фестиваля.

Разумеется, не все было устремлено в полет. Можно ли узнать Чили по пустяшной, бессодержательной ленте «Помоги мне, кум»? Ведь нам ведом иной голос чилийской земли — голос Пабло Неруды. Ведь мы знаем, что именно сейчас эта страна вновь вступает в борьбу против политической и экономической кабалы США.

Можно ли судить о Дании, о жизни и проблемах современного мира по банальной коммерческой картине «В разгаре джазового сезона»? Наверное, нет, если сами датские кинематографисты дают отрицательную оценку фильму, необдуманно представленному на конкурс...

Эпицентр экрана. Его определил круг фильмов, наиболее полно воплотивших девиз фестиваля. Фильмов, о существе которых каждый мог бы сказать:

— Это земля. Это ее заботы. Ее тепло. Ее температура, порой раскаленная до взрыва.

Каждый метр фильма оплачен кровью

Эти ленты чем-то похожи на контратипы. Они темнее, чем обычно, контрастнее, чем обычно. Они иссечены «дождем».

Их непривычно видеть на фестивальном экране. Рядом с иными нарядными киноленточками, сверкающими глянцем и радужностью «техниколор», они вдруг напоминают солдат в пропыленной, походной одежде.

Это ленты киностудии «Освобождение». Раньше студия была голосом Народных вооруженных сил освобождения. Теперь ее картины представляют новую Республику Южный Вьетнам. И всегда ее родиной была непокоренная, политая кровью вьетнамская земля.

Кстати, в дни фестиваля американской киноделегации не захотелось видеть фильмы студии «Освобождение» на экране Кремлевского Дворца съездов. Она даже выразила по этому поводу протест. Однако это тот протест, с которым не приходится считаться. И на экране прошли кадры боев на юге Вьетнама, кадры героики и борьбы.

Я разговаривал с товарищем Нгуен Ван Чонгом, заместителем директора киностудии «Освобождение». Он рассказывал:

— Наши кинооператоры вышли из рядов Армии освобождения. Они снимают американскими кинокамерами, захваченными при наступлении.

С весны 68-го года наша армия провела широкие наступления на города. Тогда-то и снимались некоторые эпизоды «Дороги на передовую». Скоро мы закончим еще три фильма. В них рассказывается об атаках на Сайгон, Гуэ и Дананг.

У нас мало кинокамер. Поэтому мы снимаем на самых важных, главных участках фронта.

Условия работы кинооператоров очень трудны, жестоки, опасны. Каждый метр фильма оплачен кровью. В руках у оператора не только кинокамера, но и винтовка. Я знаю случай, когда, прервав съемки, операторы уничтожили два танка, чтобы продолжать свою работу.

Мы ведем съемки и в городах, оккупированных врагами. Операторам приходится переодеваться в форму марионеточных солдат, в рубища городских бродяг. Это опаснейшая работа среди врагов. Но никто не боится смерти.

Мы стремимся к ближнему бою с врагом. Бойцы говорят: «Мы должны схватить за пояс противника, чтобы побить его». А кинооператоры говорят: «Надо сражаться вместе с бойцами, чтобы снимать их».

После съемок каждая группа возвращается в освобожденные районы. Здесь в труднейших условиях, в бомбоубежищах, под землей, идет проявка, монтаж и печать фильмов. Даже воду для обработки пленки мы порой берем из воронок от бомб, сброшенных американцами.

Я прошу товарища Нгуен Ван Чонга сказать несколько слов о кинофестивале.

— Это очень большой кинофестиваль. И самое главное — его прогрессивный девиз. Вокруг него сплачиваются все страны, борющиеся за независимость и свободу. И честные кинематографисты из капиталистических стран, участвующие в фестивале, поддерживают его благородные цели.

Наша делегация не смогла присутствовать на первых днях фестиваля. Но из увиденных фильмов нам очень понравились «Братья Карамазовы», «Дневник немецкой женщины», «Пан Володыевский», «Оливер!». Прекрасен ваш

фильм «Юность мира» — о молодежном кинофестивале в Софии. Хорошую, умную картину «Яблоко» показали кинематографисты ГДР. Все эти фильмы отвечают девизу фестиваля и словам товарища Косыгина о том, как важно, чтобы «такое могучее искусство, как кинематография, служило общественному прогрессу, объединению людей в борьбе за прочный мир и безопасность народов».

Наш разговор с Нгуен Ван Чонгом продолжил Чам Нгок Лиу, глава делегации кинематографистов ДРВ.

— То, что происходит сейчас в Москве, — сказал он, — нам очень знакомо. Мы участники всех Московских кинофестивалей. И это свидетельствует о том, что мы всегда поддерживаем девиз фестиваля. Мы очень любим мир. Мы очень любим независимость и свободу. Боремся за это. Мы очень любим и уважаем дружбу между народами. Мы очень уважаем прогрессивных деятелей всего мира.

Фильмы, которые мы выпускаем, посвящены борьбе за свободу, национальную независимость, социализм и дружбу между народами. Эта борьба отвечает девизу кинофестиваля, и мы очень рады принимать участие в нем.

Некоторые из нас впервые в Москве. И мы обязательно посетим Мавзолей Ленина. Для вьетнамцев это считается счастьем.

У нас на родине идут многие фильмы о Ленине. Их смотрит весь наш народ. Нам очень дороги советские фильмы о революции, о борьбе с фашистскими оккупантами. Такие фильмы, как «Молодая гвардия», «Зоя», очень ценят вьетнамцы, особенно молодежь.

Мы никогда не забудем наших новых встреч с москвичами. Вы всегда тепло встречаете гостей, но к вьетнамцам — мы это все время чувствовали! — у советских людей особо сердечное отношение. И мы хотим, чтобы вы знали всегда: слова «Советский Союз» для вьетнамцев — очень знакомые и дорогие.

...Когда мы прощались, вьетнамские друзья подарили мне наборы открыток. Это фронтовые фотографии и зарисовки. В рисунках художников сохранились изящность, тонкая музыкальность линий, которые отличают вьетнамскую графику. Но теперь легкий стремительный штрих очерчивает фигуры бойцов, пулеметы и орудия, запечатлевает динамику боя... Это сегодняшний день Вьетнама.

Лишь на одной открытке нет войны. На ней нарисована спокойная синяя река, в которую обрываются желтые, похожие на паруса скалы. По реке скользит джонка, вьетнамец в круглой соломенной шляпе толкает ее шестом. На оборотной стороне подпись: «Recognition of the basic national rights of the Vietnamese people: peace, independence, sovereignty, unity and territorial integrity!» Это написано по-английски. Написано, быть может, для сведения тех, кто принес неисчислимые страдания на эту землю. В русском переводе слова значат: «Признание основных национальных прав вьетнамского народа — это признание мира, независимости, суверенитета, единства и территориальной целостности».

●

Вот ясная мера: мирная земля и гордые человеческие права, которые отстаивает каждый народ. Которые составляют судьбу каждого человека. Искусство не может оказаться безразличным к этому. Каждый честный художник проносит эту меру через свое творчество. И ту же меру через свои будни и праздники, минувшие и еще предстоящие, проносит Московский кинофестиваль, его два крыла — люди и фильмы.

Почти весь мир...

Георгий Кублицкий

Столько было говорено, столько написано о фестивале вообще и о фестивале короткого фильма — в частности! Написано сразу же, с ощущением живой реакции зрительного зала, под невольным влиянием чьих-то сердитых или восторженных реплик на лестницах Дома кино...

Наверное, сегодня нет смысла еще раз выстраивать фильмы и авторов по премиальному ранжиру. Правофланговые своевременно получили не только медали, но и обильную прессу, которая вообще-то не очень балует создателей короткометражных лент своим компетентным вниманием. И мне, давнему почитателю документального кино, хотелось бы, отнюдь не претендуя на разговор о фестивальном показе короткометражных лент в целом, коснуться в своих заметках лишь того, что имеет отношение к зрительскому восприятию очень нужной и важной продукции художников короткого фильма.

Фестиваль еще раз доказал лучшими лентами творческую зрелость их создателей, проявивших себя требовательными художниками и в подходе к жизненному материалу, и в принципах его отбора, и в поисках композиционных решений. Зрелость, включающую и такие понятия, как гражданственность, как верное понимание своего общественного долга.

Лучшие фильмы достойно отмечены. Было показано много других, просто хороших. Были фильмы посредственные. Диапазон оказался весьма широким, может быть, даже неоправданно широким — от темпераментной, яркой «Юности мира» (СССР), от сделанного изобретательно, в необычной манере и с большим вкусом «Испытания насилием» (Великобритания) до рекламной поделки «Трилистник в небе». Рекламной, и в самом узком смысле слова, поскольку изготовлен этот фильм рекламным отделом ирландской авиакомпании, и нехитрая идея его может быть выражена примерно так: «Летайте во все концы мира только нашими самолетами, у нас умеренные тарифы, отличный сервис, национальная кухня в воздухе». Фильм, растянутый на полчаса, действительно способен вызвать доверие к почтенной фирме, однако установить его хотя бы дальние связи с гуманизмом киноискусства не так-то просто...

Но разве не должен короткий фильм в фестивальном показе распахнуть множество разных окон в очень сложный и очень пестрый мир? Разумеется, должен! И за немногими исключениями откровенно коммерческой рекламы зритель смог увидеть во время фестиваля множество правдиво показанных сколков жизни планеты, заставляющих радоваться, печалиться, размышлять.

Размышлять — прежде всего! В потоке фестивальных впечатлений неожиданное столкновение фильмов, далеких друг от друга во всех отношениях, позволяло глубже понять подчас противоречивую суть всех нас волнующих явлений.

«Космический балет» — история «Аполлона-9» (США). Какой заряд первоклассной, захватывающе интересной информации! Как здорово все снято, какие краски! А эти американские космонавты — славные парни: скромные, веселые, остроумные.

Но вот «Дорога на передовую» — черно-белая, изрядно поцарапанная, далекая от технического совершенства лента режиссера Конг Ти из киностудии «Освобождение», созданная в Республике Южный Вьетнам. Мучительно трудный и смертельно опасный путь небольшой группы к линии фронта. Тайная дорога, которую всячески пытаются обнаружить американцы. Дорога к свободе — и ее нужно пройти любой ценой! Узкие, верткие лодки скользят в зарослях див-

«Каски»
(Югославия)



ных водяных цветов, но цветы лишь помеха — в их стеблях путаются шесты. Черные буйволы тянут за собой суденышки по узкой канаве, где скорее жидкая грязь, чем вода. Дальше — по тропинкам; тяжелые мины раскачиваются на коромыслах. Меняется пейзаж, меняется погода, хлещут тропические ливни. Ящики с боеприпасами навьючены на велосипеды, которые то катят перед собой, то вместе с грузом переносят через топи на гибких жердях. Так идут отважные и упорные к передовой, а в небе висят американские вертолеты, ревут бомбардировщики, и падают люди, и бомбы рвут тела. Там, в воздухе — американские парни. Возможно, однолетки членов экипажа «Аполлона-9»...

А экран уже рассказывает нам о блокаде Ленинграда («Блокада Ленинграда», Великобритания). Ледяная ленинградская зима — и тропические вьетнамские ливни. Разные концы света. Четверть века, разделившая события. Но при всей их внешней несхожести — крепчайшая внутренняя связь, перекличка несдающихся, бессмертное мужество народной войны.

Жюри, естественно, отделяло фильмы конкурсные и внеконкурсные. Зритель был погружен в поток тех и других. Дорога на передовую в джунглях Южного Вьетнама и «дорога жизни» к осажденному Ленинграду во льдах Ладоги возникали перед ним в единстве великой борьбы человечества за право свободно жить и свободно дышать.

К другим волнующим этапам той же борьбы возвращали нас Л. Махнач фильмом «Знамя над миром», посвященным истории Коминтерна; Иштван Тимар, рассказавший о героических днях Венгерской Советской Республики в фильме «1919»; Жика Ристич, который воссоздал историю участия югославов в Октябрьской революции и гражданской войне фильмом «Солдаты Октября». Югославские кинодокументалисты показали также две ленты, как бы перекидывающие мост в наши дни с полей сражений против гитлеризма. Это «Каски» Жики Ристича и фильм «Березы» режиссера Светы Павловича. Он напоминает о событиях героической осени 1944 года, когда советские войска помогали югославам освободить их землю. Небольшой

сербский город Пожаревац стал местом одного из ожесточенных сражений на подступах к Белграду. На пожаревацком кладбище — могилы 451 советского воина. И вот почти четверть века спустя над этими дорогими могилами зашумели русские березки, привезенные с родины павших и посаженные заботливыми руками тех, кто хранит благодарную память о кровью скрепленном боевом братстве...

Столкновение идей и точек зрения происходило, естественно, не только в главном русле потока фестивальных впечатлений.

Мы видели несколько фильмов развивающихся стран — в частности, малазийский «Проект «Нежные фермерши», цейлонский «Сыновья долины», угандийский «Технический колледж Уганды». Их кинематографический язык может показаться устаревшим, примитивным. Это снятые спокойно, в замедленном ритме, без находок (а возможно, и без поисков) киноочерки о техническом и культурном прогрессе. «Нежные фермерши» оказываются девушками, поступившими на курсы агрономов, сыновья долины Кал Ойя заняты ее освоением и мелиорацией, а в техническом колледже Уганды изучают много полезных вещей, от устройства электрической проводки до художественного литья. Все это показано обстоятельно, подробно, с почтительным отношением к технике, со многими технологическими деталями — и мы понимаем, что такой метод показа естествен и закономерен для кинематографистов стран, где каждый новый завод, каждая новая школа — предмет национальной гордости, очередной важный шаг на пути развития.

Создателя же ленты «Властители южных морей» француза Жака Вильмино у племени аборигенов, обитающих на одном из коралловых островов Тихого океана, привлекли и обрадовали вовсе не приметы технического прогресса, а сохранившаяся простота первобытных нравов. В фильме — откровенное любование «строгим, но простым социальным укладом жизни» сообщества, где не знают власти денег и даже обмен носит форму взаимных подарков. Авторы фильма не видят, а если и видят, то не осуждают темные стороны жизни обитателей своего кораллового атолла, своего маленького идеализированного, подсахаренного мирка. Их позиция далеко не нова и, право же, далеко не мужественна: от апологетики первобытности, хотя бы и внутренне противопоставляемой порокам цивилизации современного капиталистического общества, до обличения последнего еще далековато...

Вспоминая увиденное на экране в Доме кино, в тысячный раз убеждаешься, что только высокая гражданственность замысла, сочетающаяся с мастерским решением, способна действительно затронуть ум и сердце зрителя.

В дни фестиваля нам показали также кое-что забавное, развлекательное, умеренно познавательное. Были фильмы, напоминающие набор цветных открыток, которые увозишь на память о стране. Таков, например, кинорассказ «Про Новую Зеландию», бесхитростный, довольно емкий, в котором всего понемножку: тут и пейзаж, и экономика, и религия, и спорт. Проблемы? Отдохнем от проблем, давайте лучше посмотрим, как артистически действует этот стригаль: овца не успевает оправиться от шока, а ее уже остригли...

Две ленты показались мне не более чем живыми картинами, иллюстрирующими долгоиграющие пластинки с записью великолепного румынского хорового ансамбля «Мадригал». Слащавая красивость пейзанских костюмов и поз хористов как-то не очень вязалась с представлением об исполнителях старинных песен...

В датском «Большом Бельте» не происходит ничего значительного. Это обыкновенный рейс морского парома. Тот,

кому приходилось переправляться через датские проливы, вероятно, оценит точно и тонко переданное настроение паромной поездки. Темные фигуры в утреннем тумане, смутные пастельные краски, лязг буферов вталкиваемого на палубу железнодорожного состава, привыкшие к подачкам чайки, прислоненные к креслам портфели, газета, которую читают без торопливости, стараясь скоротать время, лица людей, покойные, расслабленные, отчужденные: поездка слишком коротка, чтобы стоило знакомиться с соседом, впереди долгий, трудный день. Но вот паром ткнулся в причал, открылись створки ворот на корме, началась выгрузка — тут и фильму конец.

Показанная уже «под занавес» фестиваля работа Луи Малля «Калькутта, февраль 1968 года» (Франция) в сравнении, скажем, с теми же «Властителями южных морей» — жестокий фильм, снятый камерой, которая не отворачивается от человеческих страданий, от конвульсий умирающего, от чавкающего беззубого рта голодного нищего, от чадного пламени трупосожжения. Это повествование о трудно живущих людях огромного, во многом непонятного нам города, об их верованиях, обычаях, даже философии — обо всем этом в той мере, какая доступна зоркому и жадному наблюдателю жизни. Но не более, чем наблюдателю! Камера равно стремится запечатлеть обычное и необычное, случайное и ключевое.

Кто этот человек со шрамом и печальными глазами? Не важно! Через пять минут десятки других лиц сотрут его в вашей памяти. А они кто? Просто жители Калькутты, разве этого вам не достаточно?

Вы слышите их голоса, чьи-то монотонные возгласы — может быть, продавца воды, а может, рикши, зазывающего седока. А вот в звуковой фон ворвался чей-то вопль. Что случилось? Мало ли что может случиться в Калькутте...

И вы начинаете ощущать, что попали в чужой, непонятный город, без языка, без переводчика, без путеводителя. Вам дают многое увидеть, но слабо помогают осмыслить увиденное. Конечно, вы знаете кое-что об Индии, и вас не удивляют коровы, спокойно разгуливающие по городу во время демонстрации: ну как же, ведь коровы в Индии — священные животные! Но почему бросают в реку великолепно украшенные статуи, которые только что торжественно носили на руках в уличных процессиях? Приносят в жертву? Все может быть, ведь в Бенгалии поклоняются богине разрушения...

Теряясь в догадках, вы приходите к мысли, что две-три пояснительные дикторские фразы вам вовсе не помешали бы. Собственно, изредка голос диктора все же прорывается сквозь шумы улицы, но как по-плюшкински скупо информирует он зрителя, совсем не снисходя до того, чтобы чуть поглубже растолковать ему смысл происходящего.

Так что же, значит, дикторское многословие предпочтительнее? Отнюдь нет! Ни многословие, ни тем более пустословие! Однако не переоценивают ли авторы некоторых фильмов выразительность зрительного ряда? Не слишком ли полагаются они на ясность и доходчивость языка изображения? Не приводит ли к неоправданным потерям в эмоциональном и особенно в познавательном смысле увлечение фильмами вовсе без дикторского текста?

Да, «Большой Бельт» был бы испорчен даже предельно лаконичным комментарием. Не нужен он и «Игрокам» финского режиссера Петри Хэлиелейнена, где дело не в развитии ситуаций на хоккейном поле, а в общей синтетической картине игры, в показе непривычных для спортивного репортажа, но понятных даже для непосвященного деталей. Он, дикторский текст, только мешал бы в «Касках»: каска гитлеровца, вывернутая лемехом плуга из земли, каски на

головах гитлеровцев, марширующих в Берлине, каски на могильных крестах фашистских захватчиков, каски на американских солдатах во Вьетнаме — тут все ясно.

Но вот «Конец» иракского режиссера Аббас эль Шалаха, посвященный закрытию тюрьмы «Ниграт эль Салмон». Текста почти нет. Зритель, не знающий истории Ирака, поймет все же, что тюрьма приказала долго жить, тогда как вокруг нее растут новостройки. Это хорошо, но ведь этого мало! «Ниграт эль Салмон» была не просто тюрьмой, а местом зверских пыток борцов за свободу Ирака. Построенная в глубине пустыни, куда залетают лишь случайные птицы, «Ниграт эль Салмон» при черном режиме Нури-Саида стала местом гибели многих иракских коммунистов. Только революция освободила узников «железного ящика» Аль-Каса, каземата внутри тюрьмы. Он промелькнул перед нами на экране, но мы не заметили его, потому что нам ничего не сказали о нем...

Возможно, иракскому зрителю излишне напоминать обо всем этом. Но фильмы давно переходят границы. Для многих из них открыты дороги на международный экран. Если документальный фильм, посвященный конкретным событиям внутринационального масштаба, покажут не «дома», а в «гостях» с теми же механически переведенными на иностранный язык скупыми фразами, он станет наполовину немым. Он окажется далеко не всегда достаточно понятным и правильно понятым. Ему нужен не перевод дикторского текста. Ему нужен иной дикторский текст, учитывающий разницу — и весьма существенную! — в осведомленности «своего» и «чужого» зрителя.

Отточенный, умный, не назойливый дикторский текст, на мой взгляд, способен во многом организовать фильм, стать важным элементом контрапункта и в том случае, когда основа фильма — синхронные кадры.

На фестивале была показана новелла В. Трошкина «Испытание». Режиссер вовсе отказался от диктора: герой новеллы электромонтажник строительства Красноярской ГЭС В. Филимонов сам рассказывает о себе и отчасти о стройке. Рассказчик отлично снят, планы гиганта, рождающегося на Енисее, великолепны.

Слушаешь, смотришь — и ловишь себя на мысли: а в чем же, собственно, испытание? Да, бакинцу нелегко привыкать к сибирскому климату, верно. В остальном же как будто у Филимонова все идет гладко. Гладко, в частности, потому, что стройка — лишь декоративный фон рассказа. Филимонов говорит:

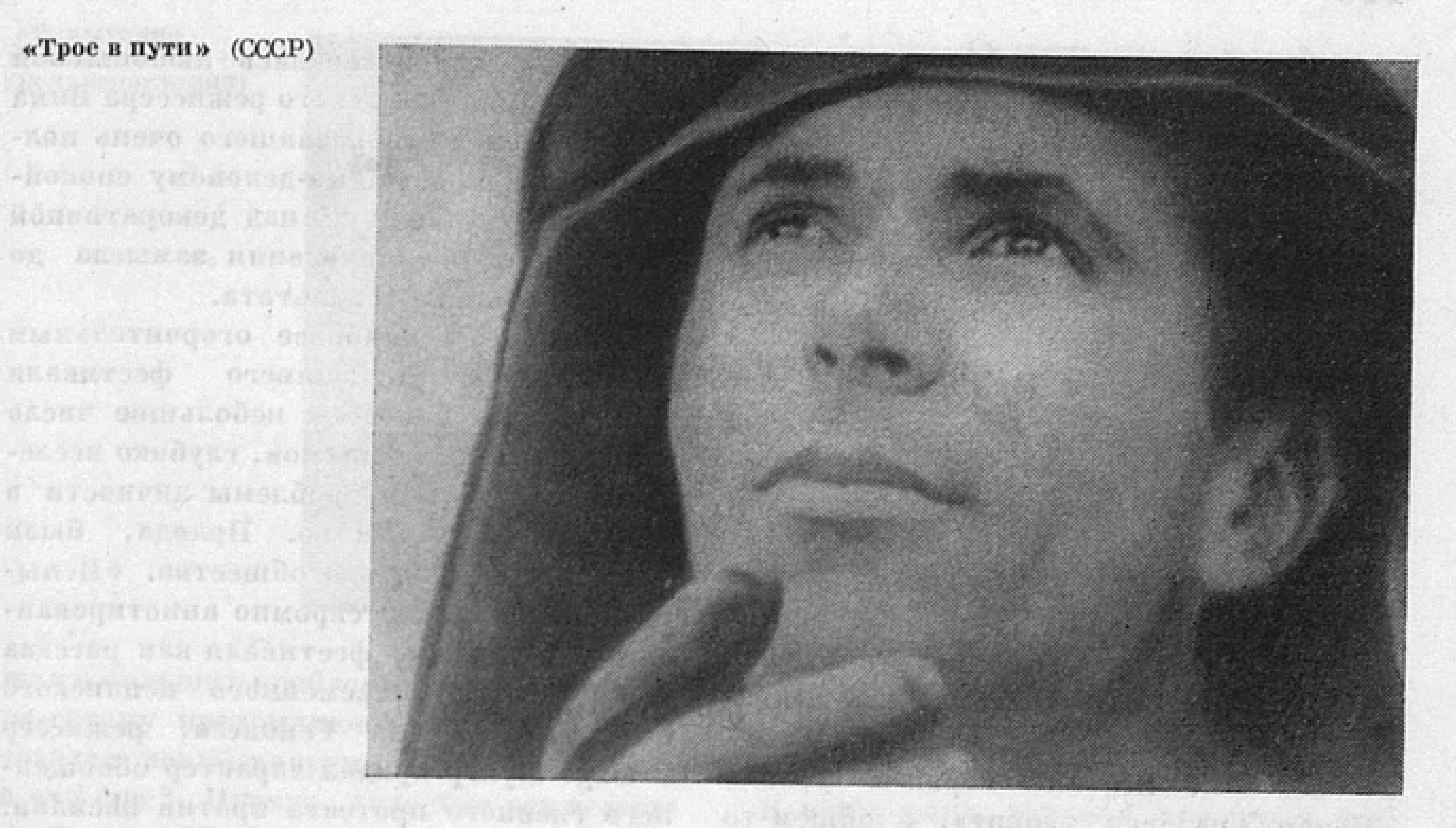
— Представляете, что такое паводок? Ведь, ну, словами трудно это объяснить. Это надо увидеть, это надо понять. Главной задачей было вот предотвратить, чтобы вот эти воды не попали в Красноярск, остановить их. Ну, как можно сдержать? Остановить, собственно, невозможно.

И все. Фразы повисают в воздухе. Зритель может лишь догадываться, что, по-видимому, строители все же сделали невозможное, хотя и непонятно, каким именно образом.

А между тем то, что воспринимается просто как фон — бешеный напор струй, рвущихся из донных отверстий, — могло стать поводом для напоминания о действительно драматическом испытании всего коллектива стройки во время небывалого паводка. Филимонов, вероятно, был участником этих событий. Правильно, что он не рассказывает о них. Правильно потому, что весь рассказ его по тону, по духу глубоко личный, интимный. Но если бы режиссер не ставил целью обойтись вовсе без дикторского текста, то многое можно было бы усилить, оттенить, углубить всего тремя-четырьмя верно найденными дикторскими фразами.

И почему, когда герой говорит о себе, это будто бы максимальное приближение

«Трое в пути» (СССР)



к правде жизни, это сама достоверность, тогда как дикторский текст якобы отдаляет от нее?

Если текст ходулен, многословен, лишен индивидуальности, если диктор не просто разговаривает со зрителем, но вещает как бы «от имени и по поручению», тогда это действительно так. Но, с другой стороны, разве речь героя перед камерой всегда искренна, своеобразна, естественна? Ведь даже другу подчас нелегко открыть душу — нужны обстановка и настроение, а тут требовательно поблескивающий объектив, тут режиссер и оператор... Они-то, в общем, знают, что именно им хочется услышать, и с разной степенью такта и умения направляют речь героя в нужное им русло. И будем откровенны: даже при скрытой или полускрытой камере не ищем ли мы «объекта» среди людей с врожденным, иногда неосознанным актерским дарованием или обладающих счастливой раскованностью и обаянием простоты, естественности в беседе? А эти качества, увы, не всегда совпадают в должной мере с другими достоинствами человеческой личности. Петров как личность, как производственник, как товарищ превосходит Иванова, но речь Петрова вяла, бесцветна. Весьма вероятно, что зрителю предстоит знакомство с Ивановым...

Мы смотрим почти лишенный дикторского текста «Конец» в обедненном варианте. Думаю, что житель Ирака, познакомившись с «Испытанием», посочувствует и симпатичному Филимонову, и сибирякам вообще: работают в таком ужасном, трудно представимом климате! Наверное, его поразят также масштабы стройки и обилие воды, которая в раскаленном Ираке на вес золота. Но ведь фильм-то глубже, умнее!

Это все опять-таки к тому, что если думать не только о моде, не только о критиках, но прежде всего о массовом зрителе, особенно зарубежном, не перегруженном информацией о твоей стране, то, право, не стоит шарахаться от затопляющего фильм бурного разлива дикторской речи к полному изгнанию дикторского текста...

Многое было на фестивале! Наверное, будет сделан статистический подсчет,

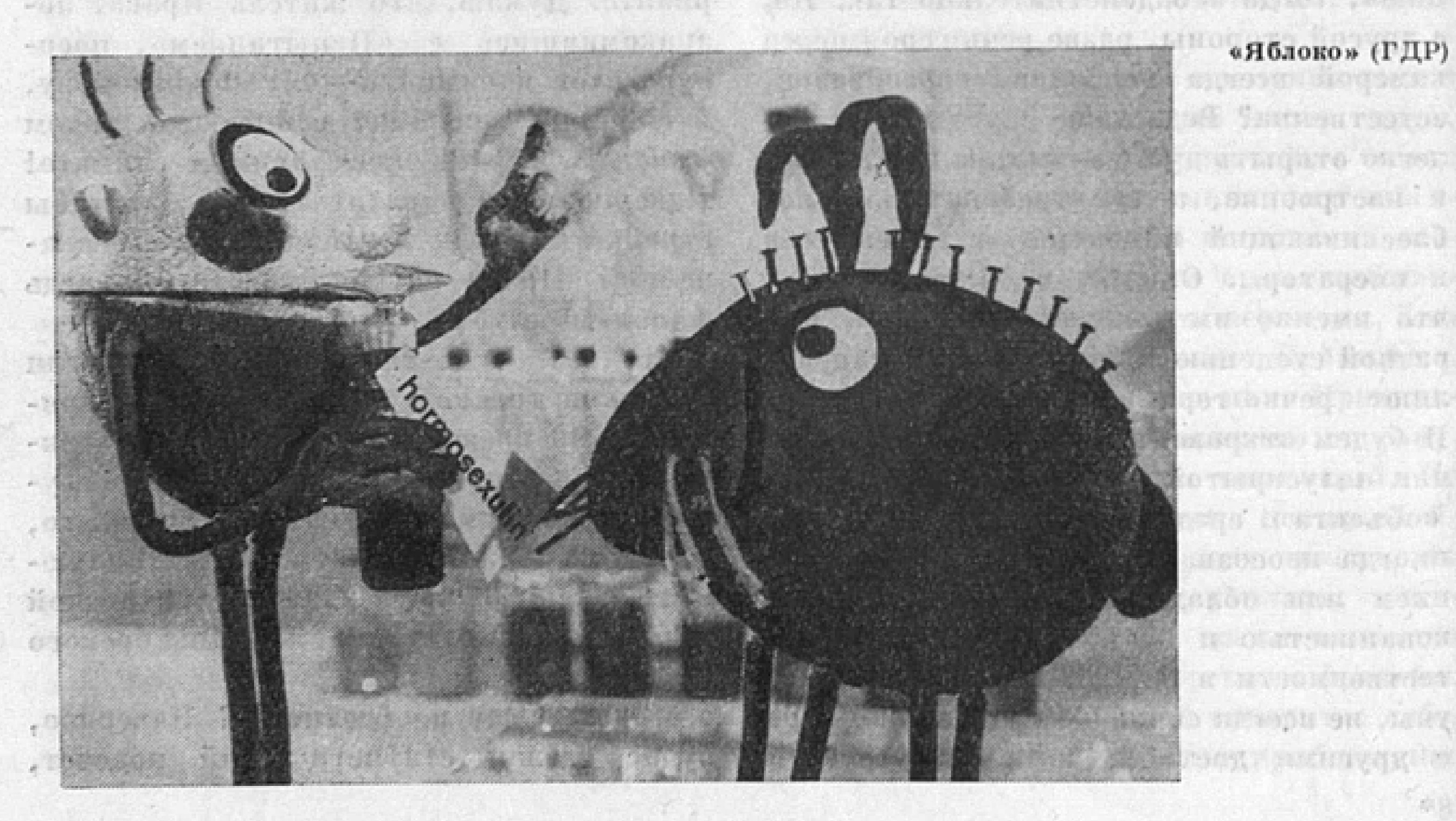
показывающий, насколько полно представлена география планеты как по странам — производителям фильмов, так и по месту их действия. Можно было бы, вероятно, сгруппировать фильмы по проблемам в попытке определить главные направления интереса кинодокументалистов.

Несомненен, например, интерес к исследованию побудительных мотивов, природы, целей человеческого творчества как в широком философском смысле, так и применительно к отдельным творческим натурам. Серия исследований, этюдов и комментариев, говорящих о творческом процессе, которую американцы Сол Бэсс и Майо Сойман объединили в изобретательном до эксцентричности, местами веселом, местами горьком фильме «Почему человек творит», в общем-то касается гораздо более глубоких проблем, чем может показаться с первого взгляда. Мультипликационному «Яблоку» Курта Вайлера (ГДР), возможно, недостает легкости, однако интересна уже сама попытка в необычной сатирической форме толковать о научном творчестве. А из серии фильмов, посвященных отдельным мастерам, мне показалась любопытной «Стена» нидерландского режиссера Вима Ван дер Вельде, показавшего очень полно и очень просто, по-деловому спокойно работу художника над декоративной стеной — от возникновения замысла до почти конечного результата.

Пожалуй, к наиболее огорчительным особенностям нынешнего фестиваля можно отнести совсем небольшое число документальных фильмов, глубоко исследующих судьбы и проблемы личности в современном обществе. Правда, были фильмы о бедах этого общества. «Испытанию насилием», скромно аннотированному в программе фестиваля как рассказ о творчестве современного испанского художника Хуана Геновеса, режиссер Стюарт Купер придал характер обобщенного гневного протеста против насилия. Сюда же можно отнести «Вопрос» иракского режиссера Виктора Хаддада, довольно прямолинейно столкнувшего в монтаже благополучие и пресыщенность одних с нищетой и бедствиями других.

Но как досадно, что почти не было лент, где бы в фокусе оказалась отдельная человеческая личность, размышляю-

«Яблоко» (ГДР)



«Испытание насилием» (Великобритания)



щая о больших проблемах современности, по-своему преломляющая их! Тут образовался некий вакуум. «Испытание» — а что еще? Правда, польские режиссеры А. Тшос и М. Слободзян целиком посвятили фильм «Михал» судьбе юноши. Абсолютно глухой с младенчества, Михал с мужественным упорством преодолевает свой физический недостаток. Но это рассказ о судьбе исключительной, необычной.

Если бы меня, как зрителя, спросили, чего мне особенно недоставало на фестивальном экране короткого фильма, я бы ответил: борьбы. Дыхания той борьбы, которой ежечасно наполнен мир.

Такое мнение может показаться весьма субъективным, его вроде бы легко оспорить. Как же так, а фильмы о борющемся Вьетнаме? А историко-революционные ленты? Наконец, если хотите, фильмы, посвященные спорту?

Да, верно, все это так. Но ведь общая картина сегодняшнего мира определяется не только координатами «горячих точек», не только реакцией народов на события, происходящие в этих точках. Фронт борьбы неизмеримо сложнее, шире, многообразнее. Его линия проходит не только там, где стреляют, но и там, где спорят о стихах, где неоколонизаторы пропагандируют свои социально-экономические модели для развивающихся стран, где «по-дружески» убеждают, что Маркс устарел...

И вот у меня, зрителя, создалось впечатление, что по каким-то причинам широкий фестивальный экран оказался несколько суженным в отражении величайшего многообразия форм борьбы в современном мире, хотя сам девиз фестиваля открывает здесь достаточно большой простор. Стоит ли напоминать, что создание действительно гуманных отношений между людьми предполагает изменение условий, порождающих бесчеловечность, а сближение народов, дружба между ними невозможны без преодоления того, что мешает дружбе и сближению?

Благородные идеи единства, сплочения прогрессивной молодежи многих стран бесспорно нашли достойное выражение в фильме «Юность мира». Легко представить трудности, возникавшие перед создателями этой ленты. На их долю выпал рассказ о девятом по счету Всемирном фестивале молодежи и студентов, а ведь восемь предшествовавших тоже не были обойдены кинематографистами и, вероятно, оставили след в памяти кинозрителей... Но, сумев о многом сказать по-новому, не повторяясь, авторы фильма, на мой взгляд, творчески робко-

ваты там, где перед камерой не гневный пафос протеста молодежи против «грязной войны» во Вьетнаме, против возрождения милитаризма и реваншизма в Западной Германии, а, скажем, осторожные разведочные вылазки наших идейных врагов. Показать средствами документального кинематографа схватки с носителями чуждых идей или коварство тактики «наведения мостов», понятно, куда труднее, нежели торжественное шествие или великолепную народную пляску. Эпизод в «Юности мира», показывающий, как терпят крах попытки разбрасывателей листовок, — слишком легкая и простая победа создателей фильма. Идейная борьба отнюдь не сводится к чисто физическим действиям, хотя бы и весьма энергичным. Почему бы не погрузить зрителя в атмосферу споров, не показать всесильность, правоту нашего дела и в стычках с весьма опытными идейными противниками? Фильм стал бы еще объемнее, глубже, правдивее, убедительнее!

На мой взгляд, документальный фильм, который, скажем, показывал бы жертвы наркомании и борьбу с наркотиками, по целям, по направленности гораздо гуманнее фильма, рекламирующего процветающую авиакомпанию.

И неужели документальное кино, это искусство переднего края, не заинтересовали, к примеру, такие значительные драматические события последнего времени, как молодежные движения, принявшие в капиталистическом мире едва ли не глобальный характер?

Но, может, сегодня бесплодно говорить о том, чего на фестивале не было?

Остается несомненным: мы, зрители, все же увидели современный мир глазами людей, разделяющих убеждение, что киноискусство должно быть гуманным, что оно должно сближать народы, укреплять дело мира. И мы признательны тем, кто отдает свой талант на службу этим благородным целям.

Кино для детей — искусство и воспитание

Размышления члена жюри Международного конкурса фильмов для детей

К. Парамонова

Киноискусство для детей все более и более привлекает к себе внимание взрослых — кинематографистов, педагогов, писателей, просто родителей. Поэтому-то с таким интересом отнеслись в мире ко второму Московскому международному конкурсу детских фильмов, проходившему в рамках VI Московского кинофестиваля и давшему богатый материал для размышлений.

Итоги Московского конкурса 1969 года известны. В нем принимали участие 22 страны и было показано более 40 детских художественных фильмов. Золотую премию фестиваля получил фильм нашего старейшего режиссера Н. И. Лебедева «Зимнее утро», серебряные — венгерский «Ребята с улицы Пал», английский «Беги, Дикий, беги!», болгарский «Нити радуги». Теперь можно спокойно поразмыслить обо всем том, что нам пришлось посмотреть.

Сейчас уже нельзя относиться к искусству для детей с какой бы то ни было снисходительностью. Свидетельство тому — высокий художественный уровень хотя бы названных нами премированных фильмов.

Пора поговорить о нравственных и эстетических ценностях, которые заложены в тех или иных фильмах для детей, о значении этих произведений для воспитания молодого поколения, для формирования его нравственного, идейного облика. Ведь никакое другое искусство не пользуется таким авторитетом у детей, ничто так не любимо ими, как кино! Недаром его все чаще называют у нас

общественным воспитателем, и, напротив, во многих западных странах со все возрастающей тревогой говорят о его пагубном, растлевающем влиянии.

Правда, нужно оговориться, что беспокойство там вызывают не те немногие выпускаемые специально для детей картины, производством которых, как правило, заняты люди, знающие воспитательную силу искусства, а фильмы, наводняющие экраны кинотеатров, двери которых открыты всем. «Взрослые фильмы» с их губительными для ранимой детской души цинизмом, жестокостью беспокоят всех, кому дорого воспитание подрастающего поколения в лучших традициях истинного, действенного гуманизма. На всех международных ассамблеях, симпозиумах, совещаниях деятелей детского кино неминуемо возникает вопрос о пагубном влиянии современного буржуазного киноискусства на молодое поколение. Вспомним хотя бы Парижский международный симпозиум 1968 года, где каждый оратор так или иначе коснулся вопроса о том вреде, который наносит формированию личности ребенка «взрослый» коммерческий экран, и ратовал за развитие специального детского кино. Но для Запада это только глас вопиющего в пустыне.

Стоит ли говорить о том, что и в отношении к детскому кино, как и вообще в воспитании детей, проявляется идеологическая борьба в современном мире. Все ли деятели искусства западных стран заинтересованы в воспитании подрастающего поколения в духе гуманизма и интернационализма? И только ли коммерческие соображения являются причиной того, что все фильмы ужасов, убийств, герои которых освобождены от каких бы то ни было нравственных обязательств перед человечеством, так легко находят доступ к детям? Вопрос этот сложный и требует особого разговора. Одно только ясно, что и в области воспитания детей, а следовательно, и детского кино дает себя знать идеологическая борьба, кипящая в современном мире.

Вот поэтому-то так важно правильно оценить и поддержать все то лучшее, что есть в мировом киноискусстве для детей и что мы увидели на экранах Московского международного конкурса детских фильмов.

Анализируя увиденные на фестивале фильмы, прежде всего хочется сделать вывод: прогресс детского кино очевиден. Он выражается, между прочим, и в том, что фильмы для детей появляются теперь в странах, которые ранее никогда их не создавали. Разве не поразительно, что Вьетнам, где идет смертельная борьба за свободу, смог представить на конкурс детский фильм, причем фильм, несущий радость тем самым детям, на которых американцы сбрасывают тонны напалма. Радует и то, что фильмы для детей стали снимать известные во всем мире художники, например, Золтан Фабри. Хочется надеяться, что его примеру последуют выдающиеся режиссеры и в других странах.

С удовлетворением можно отметить и то, что ни в одном из представленных на фестиваль фильмов не было ничего, что могло бы вызвать возражения с точки зрения гуманистической морали, человечности, не было ни пропаганды насилия, ни пошлых мещанских буржуазных идей. В большинстве случаев с экрана звучала благородная мысль и в зрительный зал были направлены добрые чувства и гуманные идеи. Можно надеяться, что наш московский юный зритель, который видел представленные на конкурс фильмы, надолго сохранит оптимистическое, доброе настроение. В его памяти останется немало образов героев, которых он с радостью взял бы себе в товарищи.

Юный зритель полюбит Матушку из фильма «Ребята с улицы Пал», и трогательного Филипа из английской картины «Беги, Дикий, беги!», и Пеппи — Длинный Чулок из фильма ФРГ — Шве-



«Зимнее утро» (СССР)

ция, и озорную Михаэлу из румынской мультипликации, и упрямого Пламена из болгарского фильма «На перепутье», и многих других героев.

Фестивальные фильмы были разнообразны по жанрам, по темам, увлекательны по форме. И все же увиденные на конкурсном экране картины заставляют подумать о том, все ли делает профессиональная кинематография, социалистическая прежде всего, чтобы использовать свое могучее влияние на детей, чтобы помочь им вырасти настоящими людьми? Какие нравственные ценности должно нести в себе киноискусство, чтобы воспитать передового человека современности?

Я знаю только один бесспорный критерий оценки современного передового человека: это его позиция в общественной, социальной борьбе. Люди в нашу эпоху несут большую ответственность перед обществом, они связаны между собой тысячами невидимых нитей. Гражданин нашей эпохи не может быть спокойным, когда воюют во Вьетнаме, когда голодают дети в слаборазвитых странах.

Этому главному критерию — социалистической гражданственности, революционному гуманизму — бесспорно отвечал советский конкурсный фильм «Зимнее утро».

О войне было создано много фильмов, да и могло ли быть иначе? Конечно, детям, которые никогда не испытывали ужасов войны, важно рассказать, как жили их сверстники в то тяжелое и героическое время. Еще важнее научить детей понимать, что может наступить такое время, когда придется встать на защиту Родины с оружием в руках. Фильм «Зимнее утро» затрагивает эти проблемы. Маленькая героиня учит повседневному мужеству, пониманию своей ответственности перед более слабым; учит выполнять долг по отношению к людям, нуждающимся в помощи. Высокие моральные качества героини

воспитаны советским обществом. Для нее естественно совершать то, что кажется невозможным, то, что потребовали обстоятельства, в которые она попала. Измученная голодом, бомбежками и артиллерийскими обстрелами, уже безразличная ко всему, что происходит с ней самой, девочка становится сильной, мужественной, когда на ее руках оказывается беспомощный, еще более слабый, чем она, ребенок. Чувство долга руководит ею и в конечном счете приводит к преодолению нечеловечески трудных испытаний. В маленькой героине этого фильма как бы сконцентрирована нравственная сила народа, благодаря которой наша страна победила в войне.

Хочется привести в этой связи одну, увы, довольно пространную цитату.

«Враги социализма уже сами не верят в измышление о том, что социалистическая система несостоятельна в экономическом или политическом отношении: слишком очевидны факты, опровергающие такие домыслы. Теперь противники социализма пытаются доказать, что никакое социальное (в том числе и социалистическое) преобразование не может изменить природы человека, основу которой якобы составляет чисто антропологическая и к тому же неизменная сущность человека».

Так кратко определил академик П. Н. Федосеев содержание борьбы идеологий вокруг проблемы гуманизма. Советский философ своевременно напоминает, что понятие «человек» представляет собой продукт социального развития. Социальная же история, как мы хорошо знаем, всегда служила ареной ожесточенной борьбы интересов, и поэтому она знает самые нелепые извращения проблемы гуманизма.

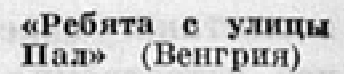
Социалистический гуманизм вобрал в себя все лучшее, что веками приносили в общественные отношения передовые люди разных времен, включая нашу советскую эпоху.

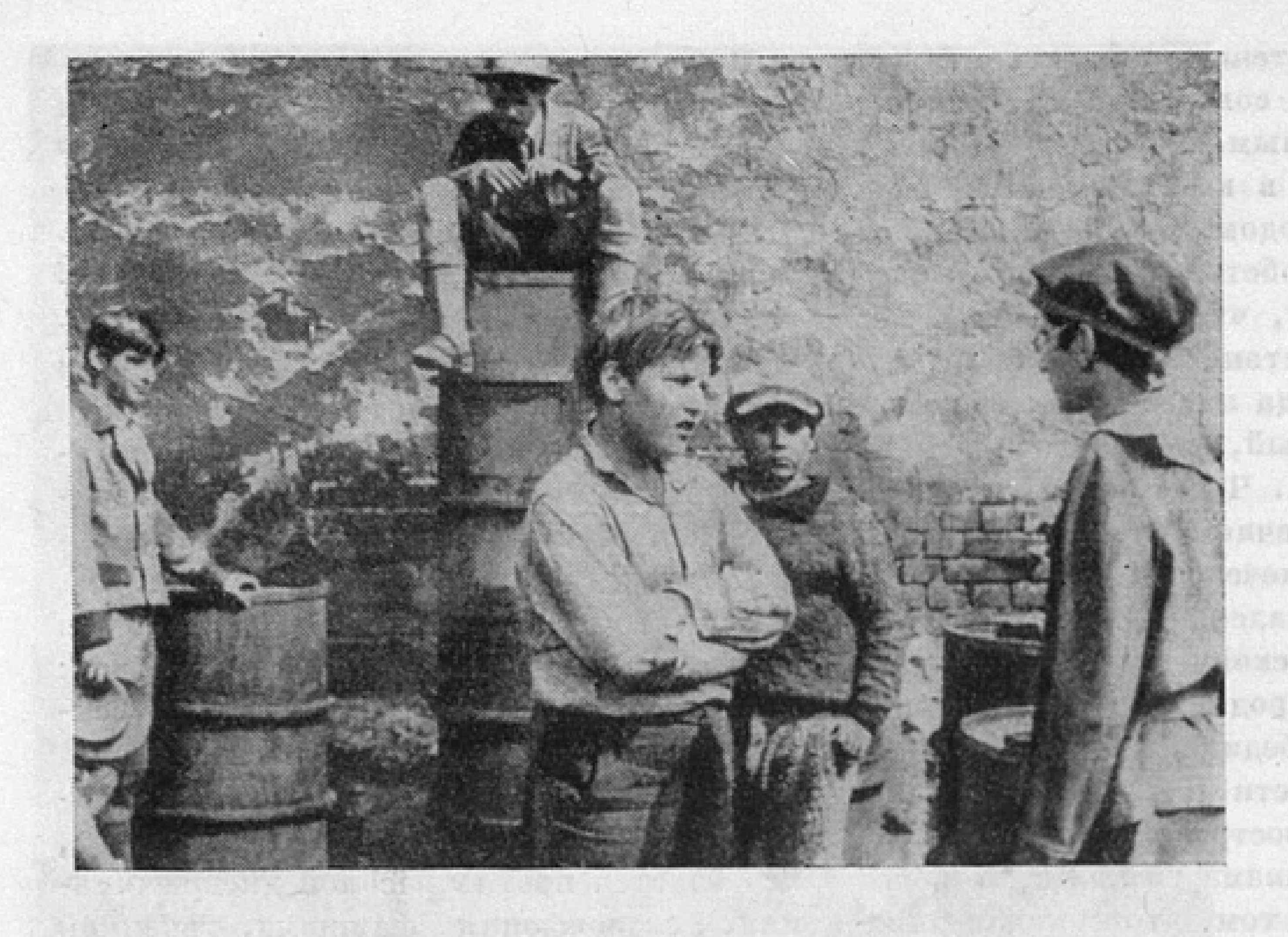
Полувековая история нашего государства и опыт социалистических стран дают живые примеры гуманизма, раскрывают общественную природу человека. Н. К. Крупская писала о том, что коммунист — это прежде всего человек общественный, с сильно развитым общественным инстинктом, желающий, чтобы всем людям жилось хорошо, чтобы все люди были счастливы. Художникам социалистических стран присущи эти гражданские качества, и для них естественно выразить самые передовые идеи века.

Существует закономерность, которую мы не всегда учитываем в нашей работе: фильмы, ставящие высокие общественные и нравственные проблемы, всегда находят более прямой путь к сердцу юного зрителя. Проблемы, волнующие тех, кто борется против расовой дискриминации, возрождения фашизма, военной опасности, особенно легко и благодарно воспринимаются широкой детской аудиторией и прежде всего — в социалистических странах. Разумеется, если об этих проблемах с детьми говорят языком подлинного искусства, образно, без навязчивой дидактичности.

Этими качествами обладали многие из показанных на фестивале фильмов.

Один из крупнейших художников современного кино, венгерский режиссер Золтан Фабри в своем фильме «Ребята с улицы Пал» обращается к прошлому. Действие картины происходит в 1902 году. Однако фильм созвучен современности. Во все времена и эпохи дети играли в войну, учились в своих играх мужеству, товариществу, стойкости. Герои фильма Фабри близки и понятны нашим детям. Это мальчишки, которые борются за пустырь, где привыкли играть. Воюют они с такими же хорошими и смелыми ребятами. Забегая вперед, скажем, что их борьба в конечном счете оказалась напрасной: пустырь, за который они так упорно боролись, взрослые отняли у них для того, чтобы строить там дом.





«Ребята с улицы Пал» (Венгрия)

Но действительно ли напрасной была их борьба? Что вынесли герои фильма из этого напряженного и очень серьезного испытания? И что вынесут наши современные дети, посмотревшие этот хороший фильм? На улице Пал растут славные, справедливые и смелые ребята. Они умеют в борьбе отстоять свои права, они никогда не будут рабами, не предадут друга. И маленькие зрители с одобрением воспринимают высокие принципы нравственности, которыми руководствуются герои фильма, их дружбу, взаимопомощь, стойкость в борьбе, презрение к духовной слабости и предательству. Ребята с улицы Пал справедливы. Не случайно они выбирают самого умного, находчивого и смелого мальчика своим президентом. Боко действительно этого достоин. Но, пожалуй, самым большим любимцем среди всех героев фильма оказывается самый маленький, физически слабый мальчик по прозвищу Матушка. Этот малыш привлекает своей духовной красотой. Он не только живет по законам добра, справедливости, чести и товарищества, но своим нравственным превосходством способен победить более сильных. Таковы его жизненные принципы, и он не изменяет им ни при каких обстоятельствах.

Эту картину смотришь с неослабевающим интересом. Все, что происходит в ней, — не просто игра: для героев это самая настоящая жизнь. Авторы это понимают и относятся ко всему, о чем они рассказывают, очень серьезно. Вот почему и зрителю страшно, когда мальчики идут в опасную разведку. Нельзя не проникнуться чувством гордости за мальчика, который не сдается врагу. По-настоящему становится стыдно за предателя. К тому же «противники» — ребята из того же самого предместья. Поэтому и в их лагере не может быть только отрицательных, нарисованных черной краской героев. И художник с уважением рисует «врагов» мальчишек с улицы Пал — они так же смелы, отважны и способны преклоняться перед смелостью своих сверстников, перед геройством Матушки. Авторы, развивая сюжет фильма, заставляют забыть зрителя, что все, о чем они повествуют, — игра. В этой игре

проявляются будущие качества настоящих граждан. И поэтому ребята с улицы Пал особенно близки и понятны сидящим в зрительном зале детям.

Говоря об этом фильме, нельзя не коснуться одной из существенных особенностей современного детского кино.

В мире детской кинематографии сейчас ощущаются две тенденции. Первая — это стирание граней между «детскими» и «взрослыми» фильмами. Затрагиваемые художниками проблемы и проникновение в глубины жизни осуществляются в лучших детских фильмах настолько серьезно, что встает вопрос — все ли смогут понять в таком фильме дети? Отсюда и споры: «взрослый» или «детский», которые велись у нас хотя бы вокруг фильмов «Звонят, откройте дверь!», «Сережа», да и многих других. Вторая тенденция заключается в стремлении создавать истинные произведения искусства, но адресованные только детям, специально приспособленные к детскому восприятию.

Мне кажется, что детское кино не может и не должно освобождать себя от специфически детских сюжетов, то есть от воссоздания на экране детской жизни как бы с точки зрения ребенка. Но и при этом подлинность искусства проявится в том, насколько чутко художник уловит существенные проблемы жизни современных детей.

В фильме «Ребята с улицы Пал», который целиком погружен в детскую жизнь, есть некоторые моменты, кажущиеся мне спорными. Может быть, требует уточнения преклонение героев фильма перед силой личности, которое выливается в некий вождизм. Конечно, не следует быть ханжами. У всех в детстве был свой капитан, вожак. В тяготении к сильным характерам сказывается жажда детей быть умными, сильными, справедливыми. Некоторая идеализация вожака ребят с улицы Пал — Боко может быть оправдана еще и потому, что самым сильным и самым интересным в фильме, как мы уже отмечали, в конечном счете оказался физически слабый мальчик Матушка. И все же в некоторых сценах этого фильма острота ситуации настолько велика, что порой кажется, что дети способны на излишнюю жестокость, может быть, даже на убийство, от чего их спасают только интеллектуальные качества и воля того же идеального вожака. Возможно, что только один просмотр этого фильма на фестивальном экране не позволил нам понять все его нюансы, но ведь и большинство юных зрителей увидит его один раз. И все же в целом этот фильм мне представляется умным, воспитывающим лучшие человеческие качества. Этот фильм — за гуманизм без сюсюканья, за гуманизм борцов за справедливость, за «активный гуманизм», как говорил М. Горький. В то время как многие художники «взрослого» кино на Западе говорят о разобщенности людей, когда модные современные течения в искусстве смакуют раздвоенность личности и углубленность в свое «я», этот фильм борется за коллективизм, за товарищество, за полную отдачу себя во имя общих интересов.

Фильм «Беги, Дикий, беги!» — один из лучших детских фильмов кинематографии, которая празднует в этом году свой «серебряный юбилей» — в Англии детское кино существует 25 лет.

Высокая кинематографическая культура, с которой сделан этот фильм, вызывает уважение. Становится ясно, что настоящий художник может взять даже самый простой, казалось бы, не раз использованный сюжет и с его помощью открыть какие-то новые черты жизни.

Лошадь и мальчик — как часто эта ситуация, основанная на любви ребенка к животному, использовалась детской кинематографией. Искусство навсегда сохранило в своих анналах фильм А. Ламориса «Белая грива». И снова этот сюжет! Только теперь герой фильма — мальчик,



«Беги, Дикий, беги!» (Великобритания)

переставший в пять лет разговаривать. Роль эту играет первая звезда нашего фестиваля — Марк Лестер. Его уже успели полюбить те, кто видел «Оливера!». Но в этом фильме он особенно выразителен и точен. Немой мальчик, не имеющий контакта с родителями, ощущающий свою неполноценность, но убеждающий зрителя в богатстве своей натуры,— таков герой фильма, каким рисует его Лестер.

«Беги, Дикий, беги!» создан в лучших демократических традициях английского детского кино — в нем много истинной доброты, он глубоко затрагивает вечные проблемы взаимоотношений детей и взрослых, учит познавать природу. Есть в нем и присущая английской детской кинематографии сентиментальность. На наш взгляд, несколько идилличен старый капитан, так чутко воспринимающий сложный мир ребенка; страшно видеть откровенную черствость матери мальчика.

Но при всем этом фильм — подлинное произведение искусства. Он увлекательно рассказывает так много важного и значительного, что оказывается интересным не только детям, но и взрослым. Детям он говорит о богатстве жизни, о красоте, о мире птиц и животных, который надо изучать и понимать, о том, что люди могут и должны быть чутки и к злобе, и к добру. Добро рождает добро, стремятся убедить своих зрителей авторы картины, а сила искренней и высокой любви может возродить друга к жизни.

Взрослые же, которые посмотрят этот фильм, получат эстетическое наслаждение от художественного воплощения тончайших нюансов взаимоотношений героев. Фильм показывает, что только настоящая искренность этих отношений, только понимание глубоких чувств ребенка может привести к настоящей дружбе между родителями и детьми.

Маленький герой этого фильма — отнюдь не идеальный мальчик: иногда он своенравен и зол, не испытывает нежности к родителям. Но он способен на подвиг ради друга, на самоотречение ради его спасения. Нельзя без волнения видеть, как, не думая ни о чем, кроме спасения своего любимого пони, мальчик

«Пеппи — Длинный Чулок» (ФРГ—Швеция)



вдруг заговорил — взволнованно и проникновенно. Высший накал добрых чувств овладел в этот момент и всеми взрослыми героями. Убедительно показали художники силу любви и дружбы — самых прекрасных чувств в жизни человека, хотя и жаль, что мир героев отгорожен в фильме от реального большого мира. В этой отгороженности — наиболее ощутимый внутренний недостаток картины, проявление ограниченности авторской концепции.

Что значит воспитывать искусством, воспитывать любовь к искусству? На этот вопрос великолепный воспитатель — композитор Д. Кабалевский отвечает, что понятия эти тесно связаны, потому что, воссоздавая в произведении искусства жизнь, художник помогает ребенку ее познать.

Человек нового общества должен быть красивым в своих отношениях с миром и людьми, и стремление к этому должно формироваться в нем с детства. Как много теряет человек, если он груб, черств, не умеет понимать природу и искусство, если он лишен качеств, которые составляют духовное богатство людей.

Фильм «Я вас любил...» И. Фрэза, о котором уже много писали и который с успехом прошел по нашим экранам, был справедливо высоко оценен Министерством просвещения СССР прежде всего потому, что он посвящен редкой для детского кино теме — эстетическому воспитанию. Авторы фильма убедительно рассказали детям, что искусство способно облагородить человека и что от самого человека зависит, чтобы его отношения с друзьями и любимыми были красивыми. В фильме рассказано об этом с добрым юмором, который всегда облегчает решение серьезных дидактических задач.

Надо заметить, что хорошие комедии очень редки в киноискусстве для детей. Поэтому так радовались наши зрители, когда увидели на конкурсе фильм «Пеппи — Длинный Чулок» (ФРГ — Швеция). Действие происходит в маленьком провинциальном городке — каких много в Европе. Скучно, очень скучно в этом мещанском, буржуазно-респектабельном городе взрослым. И им ничего не остает-

ся, кроме как совать нос в дела детей. Ну а дети? Им тоже скучно. Именно поэтому родилась повесть о Пеппи — Длинном Чулке.

Кто же эта девочка? Она приехала на белом в черных яблоках коне, вызывающе непривычно одетая, с нелепой прической и с тяжелым чемоданом, в котором много, много золота. Она поселилась в розовом с сиреневыми ставнями домике. Эта девочка так хитра и находчива, что способна провести всех взрослых на свете, даже полицейских. Она может собрать со всего города детей и накормить их сладостями. Очень весело с этой девочкой! Она никого и ничего не боится. И кого ей бояться, если она способна забросить мальчика вверх на дерево, держать лошадь на вытянутых руках и одной рукой так толкнуть самого сильного мужчину, что он от страха побежит куда глаза глядят. Словом, это девочка-мечта, которая так необходима благопристойно воспитанным детям, живущим в буржуазно-скучной и монотонной атмосфере провинциального города. Ведь эти дети не могут лизнуть крем на торте и взять со стола взрослых столько печенья, сколько им захочется. А Пеппи все может. Сами они не могут справиться с оравой мальчишек, а Пеппи это ничего не стоит. Она сильная, смелая, веселая, эта Пеппи. Потому-то она так интересна детям. И еще — Пеппи добрая. Она не только покупает детям игрушки, сладости, но когда за нею приезжает отец — «Негритянский король» — и хочет увезти девочку с собой, она, конечно же, не уезжает, потому что видит, как плачут ее друзья Аника и Томми. И как она может исчезнуть из их жизни? Ведь тогда померкнет радость, все войдет в свои обычные рамки и жизнь ребятишек будет повторять скучную, однообразную жизнь их родителей.

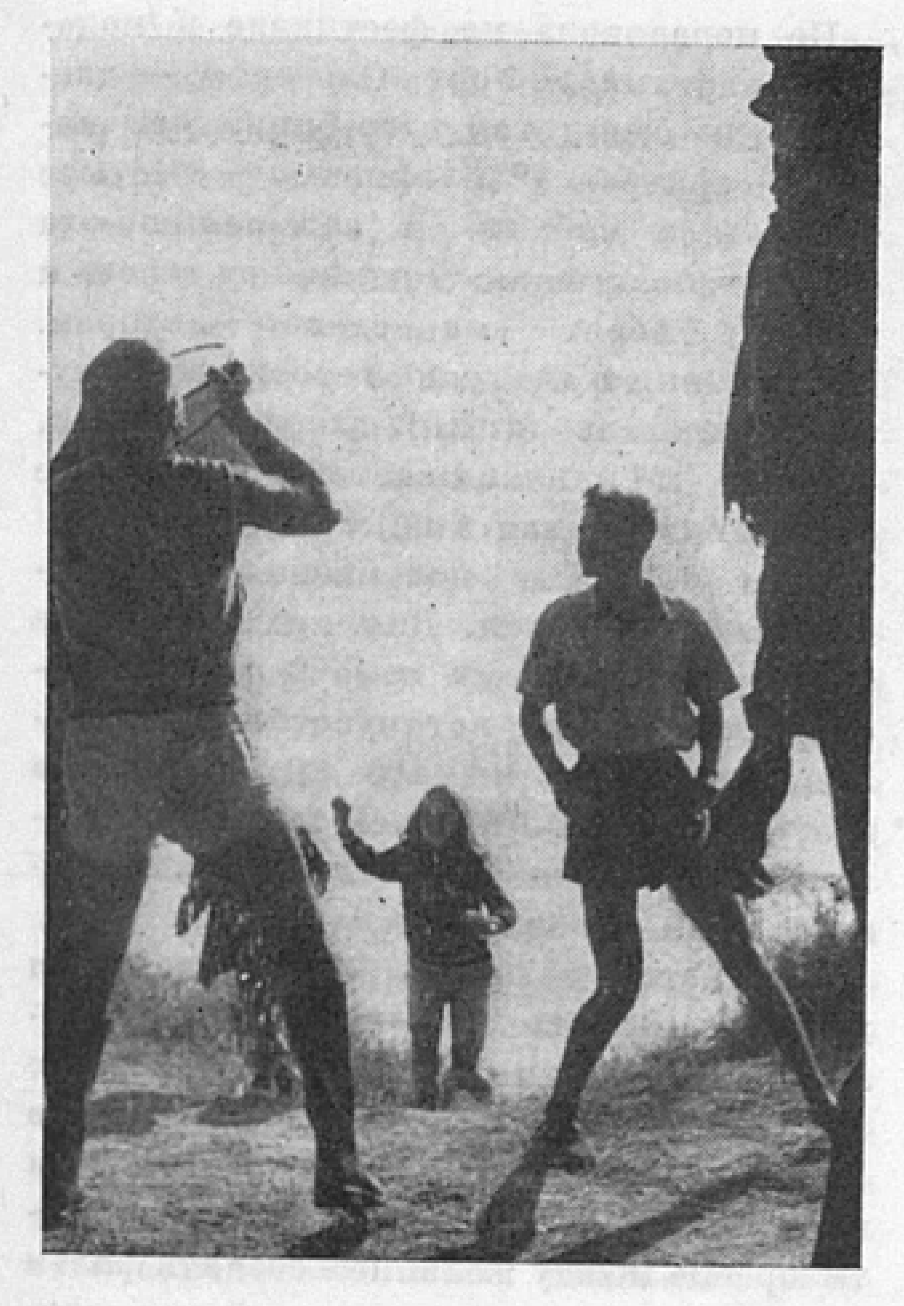
Таков этот веселый фантастический фильм. Он порождает беспокойство за детей, за их жизнь, которую взрослые стараются уложить в определенные, установленные ими буржуазные рамки, лишить фантазии, выдумки, шалостей и ярких красок.

Писательница Астрид Линдгрен уже не раз помогала своими книжками и фильмами детям на Западе пробиться сквозь густой туман скуки окружающей их жизни. Вспомним хотя бы ее доброго и смешного человечка Карлсона, который живет на крыше и о котором знает только мечтатель Малыш. Писательница не смиряется с обывательским покоем и зовет детей в мир мечты и веселых шуток. Но... этого мало. Вернее, это и много, и мало. Вместе с радостью ощущаешь необходимость увидеть в мечтах и делах детей — наших маленьких современников, которые живут в беспокойном мире и знают о нем гораздо больше, чем об этом подозревают взрослые. И еще хотелось бы, чтобы обаяние таких девочек, как Пеппи, не строилось на... чемоданах с золотом. Подумайте только, кому из наших детей пришла бы в голову мысль иметь чемодан с золотом? Для кого из них деньги — самая могущественная сила современного общества? Это ли не показатель некой узости идеала, присущей творчеству даже такой талантливой писательницы, как Линдгрен? Но при всем этом мне нравится фильм «Пеппи — Длинный Чулок» — произведение веселое, жизнерадостное и доброе. Его сделали талантливые художники.

К сожалению, когда художники обращаются в фильмах для детей к современности, они зачастую ограничивают свои задачи, суживают возможности серьезного разговора, выискивая «экзотических» героев и придумывая для занимательности невероятные положения.

Так случилось с авторами итальянского фильма «Друг». Это история маленького крестьянского мальчика Фортунато, умного, смышленого и гордого, который, обидевшись на отца, убежал из дому со своим верным другом — собакой по прозвищу Сосиска. Как всегда в таких случаях,

«Друг» (Италия)



с мальчиком произошло много интересного: он перехитрил шоферов, которые хотели отвезти его к отцу, удрал из автобуса, когда кондуктор выбросил его собаку, встретился с детьми, обладателями парусника, и, наконец, добрался до моря, которого до этого никогда не видел. Его новые знакомые — дети из богатой семьи. Вместе с ними на их паруснике он отправился в путешествие. Впрочем, очень скоро дети сели на мель около пустынного острова. Здесь-то и начались события, которые, в сущности, уводят нас от настоящей жизни в мир выдуманных проблем и сугубо развлекательных ситуаций.

На остров прибывает лодка с тремя бежавшими каторжниками. К одному из них, человеку, попавшему в беду, не закоренелому преступнику, как остальные двое, дети проникаются доверием. А Фортунато испытывает к нему еще и огромное чувство привязанности. Горько мальчику, когда этот человек удирает со своими товарищами на паруснике. Фортунато не хочет верить в предательство, и сила его веры, искренность его горя трогают сердце каторжника. Он приводит Фортунато домой и советует ему учиться, обещая когда-нибудь вернуться — ведь они стали настоящими друзьями.

Мне кажется, что все происходящее на острове между детьми и беглыми каторжниками — выдуманная, в сущности, малосодержательная история. И эта искусственность ситуаций лишила фильм жизненности, которая так ощущалась в начале фильма. Между тем авторы коснулись очень важной проблемы — вечного тяготения ребенка к взрослому, взаимоотношений ребенка с родителями. Однако, увлекшись экзотической историей с каторжниками, авторы, как мне кажется, не смогли свести концы с концами. Мальчик возвращается домой, но нам, зрителям, неясно, что вынес маленький герой из своего долгого и сложного путешествия? Для чего в начале фильма авторы рассказали о нечуткости родителей Фортунато и об отсутствии между ними и мальчиком взаимопонимания? Что приобрел он от общения с людьми преступного мира? И кто же в этом фильме его настоящий друг? Все это как-то «не прописано» в фильме, где серьезная исходная мысль скоро вытесняется нагромождением случайных и внутренне бессодержательных ситуаций.

Тема взаимоотношений родителей и детей во все времена интересовала писателей и художников. Авторы современных детских фильмов не боятся поставить эту проблему остро, показать теневые стороны жизни, с которыми сталкиваются дети, но, разумеется, ставят ее по-разному, в соответствии со своим отношением к миру, со своим пониманием стоящих сейчас перед человечеством настоя-

щих социальных проблем. И в детском кино идет борьба идей, отражаются взаимоисключающие концепции общественного, исторического развития. Слышатся отголоски борьбы, кипящей в большом мире, в мире взрослых людей.

Интересен с этой точки зрения болгарский фильм «На перепутье». В нем идет речь о мальчике, который живет в так называемой неблагополучной семье. Его родители развелись, и ему очень недостает отцовской дружбы. Поэтому Пламен с нетерпением ждет, когда к пристани причалит баржа отца, и, несмотря на запрет, тайком пробирается на эту баржу. Характер замкнутого, не желающего учиться мальчика несет на себе тяжелую печать «безотцовщины». Он груб и молчалив, близок к тому, чтобы решиться воровать. Но пока это только начало того ложного пути, который может стать для мальчика гибельным. И авторы фильма внимательно исследуют этот переломный и опасный период в жизни своего героя, бросая при этом откровенное обвинение взрослым с позиций истинно гуманистической морали. Отец Пламена груб, эгоистичен, нечуток. Он не понимает сына, не понимает свою жену, и маленький мальчик находит теплоту и ласку лишь у чужих людей, с которыми он оказывается на барже.

Казалось бы, фильм полностью построен на серьезном жизненном материале, и тем не менее он не всегда оставляет ощущение подлинной жизни. Герои нарисованы каждый какой-то одной краской. Если девочка добра, то кроме этого у нее нет никаких других качеств и черт, которые сделали бы ее сложным, живым характером. Если отец груб и примитивен, то даже в минуты просветления в нем не обнаружишь человеческой теплоты. Все действие протекает по как бы заранее намеченному плану: отец в конце фильма вновь обретает сына, но процесс сложного духовного преобразования, который он проходит, лишен достоверности.

Не порадовала на фестивале и польская картина «Форт Ольгерд» — двенадцатая серия так полюбившегося нашему зрителю телефильма «Четыре танкиста и собака». К сожалению, эта серия — не лучшая. Дети знают героев и поэтому верят «на слово» авторам. Но действия и поступки героев столь случайны и столь лишены убедительности, что так и напрашивается ироническое определение: «как в кино».

Дети обладают повышенной способностью удивляться. Для них многое из того, что взрослому ясно и понятно,— открытие. У них нет чувства пресыщения, снобизма, им все интересно. Но к этой способности детей художник должен относиться с большой осторожностью и уважением.

Слов нет, художнику, работающему для детей, создавать свои произведения нелегко. Ему нужно учитывать и возраст зрителей, которые будут смотреть его фильм, и психологические особенности их восприятия. Нужно преодолеть противоречие между желанием создать фильм современный, иногда сложный и непривычный по языку, и обязательной необходимостью сделать произведение ясным и понятным детям. Много трудностей ожидает на этом пути художника. К тому же в обязанности мастера детской кинематографии входит и чисто педагогическая задача — научить детей воспринимать фильмы. Поэтому в киноискусстве для детей особую важность приобретают короткометражные фильмы, ставящие локальные, но глубоко современные и серьезные задачи.

В этом отношении представляет значительный интерес маленький по размерам болгарский документальный фильм «Нити радуги». На конкурсе он получил серебряную медаль, выдержав соревнование с полнометражными художественными фильмами.

В чем его сила, почему он покорил зрителя? В нем, как в капле воды, мы увиде-

ли образы современного мира, те стороны реальной действительности, которые внушают нам чувство оптимизма, которые убеждают людей в том, что жить в мире разумно, на добрых, истинно человеческих началах не только необходимо, но и возможно.

В фильме рассказывается, как подружились японские и болгарские дети — участники хоровых капелл. Настает время расставания. Увидятся ли они снова? Пароход увозит друзей через моря и океаны, быть может, навсегда, а может быть, будут еще новые встречи? Как горько думать, что дружба возникла, сверкнула, как огонек, и теперь должна погаснуть... Мы видим лица детей, их растерянность, их огорчение, схваченное операторами-документалистами, и понимаем — вот подлинная жизнь, которую только кинематограф мог так правдиво передать. Кинорепортаж предложил зрителю не холодный фотографический снимок, а документ большой эмоциональной силы. И сколько же возможностей запечатлеть эпоху подобным образом упускают современные кинематографисты! И как жаль, что на фестивале было так мало документальных картин, в которых бы перед детьми ставились конкретные нравственные и эстетические проблемы, отражающие реальную сложность современного, разделенного острейшими противоречиями мира.

Жаль также, что любимые детьми мультипликационные фильмы превратились в многосерийные опусы, главной целью которых стало — не отстать по метражу от игрового кино. Конечно, нельзя с непререкаемой категоричностью утверждать, что мультипликационные фильмы большого метража невозможны в принципе. Однако при этом, очевидно, нужны какие-то специфические мультипликационные решения, оригинальность художественных приемов, которые могли бы оправдать тягу авторов к «многометражности».

«Кот в сапогах» (Япония)



Когда вспоминаешь итальянский художественный фильм «Путеферио идет на войну», представленный на фестиваль, прежде всего испытываешь протест от его чрезмерной длины, от усложненности композиционного построения, от механического перенесения в мультипликационный фильм средств игрового художественного кино. Сложный сюжет и приемы ретроспекции, развернутые вставные эпизоды и большое количество действующих лиц — все это в рисованном фильме просто утомляет. Кроме того, образ-характер в мультипликации не должен строиться по законам игрового кино, прежде всего он должен оперировать средствами пластики. В данном же фильме сложность сюжета заслоняет блестящие выдумки авторов, целый ряд найденных ими интересных художественных решений. Теряется в сюжетных нагромождениях и хорошая тема произведе-


«Догадливый Кекец» (Югославия)

ния — солидарность перед лицом военной опасности.

Полнометражная японская картина «Кот в сапогах», несомненно, легче воспринимается, чем итальянская. К тому же в ней поразительно передано напряжение происходящих событий, а многочисленные погони сделаны с виртуозным мастерством. Но и в этом фильме нет необходимой ясности сюжета. История Кота в сапогах и его хозяина (фильм сделан по мотивам сказки Ш. Перро) все время прерывается эпизодами борьбы Кота со своими агрессивными собратьями. Но, главное, утомляет и вызывает чувство скуки назойливое повторение напряженных моментов, хотя сами по себе они выполнены прекрасно.

Американский фильм «Винни-Пух», в котором много остроумных мультипликационных решений и веселых сцен с забавным медведем и летающим поросенком, не порадовал, однако, какими-либо новыми решениями. Это добрый фильм в традициях великолепной диснеевской школы, но без той точности каждого кадра и изобразительных находок, которыми так дороги фильмы самого Диснея.

В сравнении с этими «долгими» лентами очень выигрывает польский фильм «Приключения веселого скитальца». Краткий и выразительный, веселый и ясный — он не случайно отмечен премией.

Глубоко порадовал зрителя и тот знаменательный факт, что вьетнамские кинематографисты, несмотря на войну, подарили своим детям добрый красочный фильм «Теплые куртки». В этом факте запечатлено так много волнующего и важного, так ярко отразилась добрая, светлая дружба, умножающая силы героического народа, что нам, зрителям, остается только горячо приветствовать мужество и оптимизм вьетнамских кинематографистов.

...Не может быть детства без сказки... И закономерно, что художники создают их средствами и мультипликационного и игрового кино.

Югославская сказка «Догадливый Кекец» режиссера Ежи Гале — это уже третий фильм о маленьком смышленом Кекеце. Ведь этот веселый, милый герой очень популярен в Югославии. Его именем даже названа ежегодная премия, присуждаемая в Югославии за лучший детский фильм.

К сожалению, в данном фильме Кекец мало проявляет свою прославленную смекалку. «Виною» этому другие герои, населяющие сказку. Кекец в фильме гораздо менее выразителен, чем слабенький и пугливый Рожеле, да и в фабуле

«Молодость без старости» (Румыния)



ему уделено гораздо меньше места, чем Бринцеле и Бедану. Маленький лесной музыкант, видящий свое счастье в том, чтобы играть на музыкальных инструментах сколько хочешь, когда хочешь и для кого хочешь, смелый и добрый Бринцеле занял в этом фильме центральное место: он и добрые дела совершает, он и страдает в заключении. А вот с Кекецом зритель знакомится лишь издали, не узнав его как следует.

Жаль также, что слишком прямолинеен и дидактичен финал сказки. Добрый конец — традиция фольклорного произведения. Но вот то обстоятельство, что злой персонаж сказки так легко «перевоспитывается», перестает убивать зверей и весело строит дом для Бринцеле, — это уже не вызывает доверия зрителей и воспринимается как явный авторский «перебор».

«Молодость без старости» — румынская сказка, мастерски и со вкусом снятая талантливым режиссером Елизабетой Бостан. История смелого и прекрасного крестьянского сына, решившего во что бы то ни стало найти царство, где молодость не стареет и человек всегда счастлив, увлекательна и интересна по мысли. Отважный юноша нашел это царство, своими подвигами завоевал право на счастье, но, выпив из источника слез, он, как и все люди, потерял свою молодость, хотя обрел счастье в любви и дружбе принцессы, согласившейся жить по земным законам. В стремлении к счастью, в борьбе со злом — смысл жизни. Таков и смысл сказки, увлекающей зрителя полетом фантазии, смелой и щедрой.

Как и другие лучшие детские фильмы фестиваля, румынская сказка проникнута гуманными идеями, добрыми чувствами. И хотя в фильме по-настоящему все сказочно и чудеса порою захватывают дух, сюжет ее все же тесно связан с той подлинной крестьянской жизнью, с тем добрым, теплым домом, из которого вышел герой фильма — богатырь, не изменивший родной земле.

●

Г. Козинцев пишет: «Разное бывает искусство, вот и разные у него родители. То, к которому я стремлюсь, развилось, вероятно, из чувства справедливости, — есть у людей и такой инстинкт. Нелегкий рефлекс, заставляющий вздрагивать, испытывать физическую боль от соприкосновения с неправдой».

Искусством, рожденным чувством справедливости, должен быть и кинематограф, предназначенный для юного зрителя. Таким он и оказался в лучших своих образцах на VI Международном кинофестивале в Москве.

Отовсюду

Алжир

Здесь на международном совещании киноорганизаций стран Африки принято решение о создании Всеафриканской ассоциации кинематографистов. Конференция была созвана по инициативе Сенегала в соответствии с решениями, принятыми ранее делегатами африканских стран на кинофестивалях в Карфагене и Ташкенте. Участники конференции в своих выступлениях подчеркнули, что это объединение позволит ускорить процесс развития африканского кино.

Англия

Успех киномьюзикла «Оливер!», как и следовало ожидать, повлек за собой еще одно обращение английских кинематографистов к Диккенсу. Режиссер Делберт Манн начинает работу над мьюзиклом по роману «Дэвид Копперфилд», среди исполнителей которого будут известнейшие английские актеры, в их числе Эдит Эванс и Майкл Редгрейв.

●

«Холмс, в вашей кровати голая женщина!» — подобное восклицание, с которым обращается к знаменитому сыщику его друг доктор Уотсон, напрасно было бы искать у Конан-Дойля. Оно, это восклицание, должно прозвучать, однако, в новом, 151-м по счету фильме, посвященном Шерлоку Холмсу. Вышеупомянутая реплика стала поводом дебатов в прессе: многие поклонники великого сыщика возмущены подобным «переосмысливанием» популярного во всем мире образа. С официальным протестом выступило «Британское общество друзей Шерлока Холмса», обвиняя постановщика фильма известного голливудского режиссера Билли Уайлдера в том, что он, в угоду новомодным веяниям, сознательно извращает Конан-Дойля, который, как известно, обходил молчанием сексуальную жизнь своего героя. О характере будущего фильма свидетельствует не только его название — «Личная жизнь Шерлока Холмса»,— но и бюджет: судя по отпущенным на его производство семи миллионам долларов, фильм будет принадлежать к разряду так называемых «супергигантов».

Болгария

Журнал «Филмови новини» высоко оценивает три картины Софийской студии научно-популярных фильмов, сливающиеся в своеобразную трилогию. Герой этой трилогии — выдающийся марксист, основатель Коммунистической партии Болгарии Димитр Благоев, точнее — мысль Благоева, общественно-теоретические воззрения пламенного революционера и глубокого мыслителя. В каждой из частей трилогии раскрываются существеннейшие моменты взглядов Благоева: «В первой дается обоснование идеи развития социалистического движения в Болгарии, во второй раскрывается сущность правого оппортунизма, в третьей доказывается историческая несостоятельность и обреченность буржуазного класса и государства, доказывается, что будущее за Коммунистической партией — совестью новой эпохи». Дикторский текст составлен из высказываний Благоева, в него вошли отрывки из теоретических трудов и статей «Дедушки» — такова была партийная кличка революционера. В изобразительном ряду картин среди многочисленных фотографий, среди сохранившихся эпизодов хроники, как рефрен, появляются портрет Благоева и портреты его противников и оппонентов, благодаря чему у зрителя появляется ощущение диалога, возникшего непосредственно на глазах и захватывающего своей страстностью.

Рецензента журнала привлекает в картинах не только философский, познавательный аспект, для него трилогия значительна и потому, что в ней чувствуется «особая эмоциональная атмосфера, и в силу этого трилогия есть нечто большее, чем осуществление точно и последовательно обдуманной авторской задачи. Атмосфера эта определяется особенностями «вживания» автора в материал и тему...»

Бразилия

Глаубер Роша, постановщик фильма «Черный бог и белый дьявол» и премированной на последнем Каннском фестивале картины «Антонио Дас Мортес», готовится снимать фильм об Африке и

в Африке. «Это будет африканская эпопея,— говорит Роша.— Одну из главных ролей исполнит французский актер Жан-Пьер Лео, но персонажей в этом фильме будет много, его действующие лица — это негры, наемники, поэты, искатели приключений. Картина будет называться «Семиглавый лев». До сих пор все или почти все фильмы об Африке показывали нам охотничьи экспедиции белых. «Семиглавый лев» выразит точку зрения человека «третьего мира». Цель картины — обличение жестокостей колонизаторов». На вопрос журналистов, почему он выбрал местом действия фильма Африку, режиссер ответил: «Потому что Африка и Бразилия близки друг другу». Съемки начнутся в Кении по окончании сезона дождей и продлятся шесть недель.

Верхняя Вольта

Фестиваль молодого африканского кино состоялся в столице Верхней Вольты, городе Уагадугу. Основной задачей организаторов этого кинофорума было обсуждение проблем, волнующих молодое кино Африки. С этой целью проведены многочисленные встречи и беседы кинематографистов разных стран. Известный своими постоянными связями с африканскими кинематографистами французский режиссер Жан Руш выступил здесь с докладом.

Кроме платных киносеансов в «Народном доме» состоялись и бесплатные показы фильмов в различных кварталах города. На фестивале были представлены фильмы талантливых африканских режиссеров: «Негритянка из...» и «Баром Саррет» Сембена Усмана, «Аур» и «Возвращение авантюриста» Мустафы Алассана.

Голландия

Йорис Ивенс получил от правительства Нидерландов официальный заказ на документальный фильм о своей стране. Режиссер соглашается работать при условии полной свободы в выборе темы и ее воплощении. Осенью он возвращается в Нидерланды из Парижа, где жил в последние годы, и приступает к сбору материалов. «Документационный период необходим мне для того, чтобы выработать концепцию фильма. Для меня всегда на первом месте стоит концепция, и лишь потом — финансирование и расходы на фильм»,— заявил Й. Ивенс репортеру газеты «Ниуве Роттердамсе курант».

Ирак

Картина иракского документалиста Мохамеда Шукри Джамиля вначале называлась «Промышленность в Ираке», а в последних выпусках бюллетеня Межарабского киноцентра именуется уже «Человек и машина». И это отнюдь не две разные картины и даже не два варианта одной и той же картины. Преодолев фактографичность прежней своей концепции, режиссер нашел возможность поставить вопросы общефилософские, такие, как взаимоотношения человека и машины. И эти проблемы не повисают в пустоте абстрактных рассуждений, они естественно вытекают из многочисленных кадров фильма, запечатлевших развитие промышленности в Ираке и ее роль в повседневной жизни населения.

Следующую свою картину Мохамед Шукри Джамиль также намерен выдержать в стиле «философского документа». Она будет посвящена животрепещущей для многих азиатских стран проблеме недостатка воды.

Италия

Внимание прогрессивной общественности Рима привлечено к судьбе столичных кинотеатров — по сообщениям печати, американские киномонополии, наложившие лапу на кинопроизводство и особенно на кинопрокат в Италии, теперь захватывают кинозалы. Тревогу вызвали сообщения о переговорах между американской кинокомпанией «Уолтер Рид организейшн» и самым крупным итальянским владельцем кинотеатров Джованни Амати. В итальянской столице ему принадлежат 60 кинотеатров. Если они попадут в руки американцев, это отразится самым пагубным образом на всем прокатном деле в Италии. Кинотеатры Амати — в большинстве своем первоэкранные, именно в них устраиваются премьеры итальянских и иностранных фильмов. Поэтому кинотеатры Амати «определяют» прием фильма зрителями и сумму кассовых сборов, а на столичные вкусы и репертуар, в свою очередь, равняются все провинциальные итальянские кинотеатры. Судьба «киносети Амати» волнует тех, кто хо-

чет сохранить независимый национальный характер кино Италии. За спиной «Уолтер Рид организейшн» стоят две голливудские монополии, не стесняющиеся в финансовых средствах, — «Юнайтед артистс» и «Уорнер бразерс». Дельцы из «Уолтер Рид» намерены прибрать к рукам кинотеатры не только в Италии, но и в других странах «старого континента». В ответ на встревоженные статьи и сообщения в римских газетах ни со стороны Амати, ни со стороны американцев не последовало разъяснений. Сенаторы-коммунисты Марио Маммукари и Итало Мадерки обратились с запросом по этому вопросу к министру по делам туризма и зрелищ, в компетенцию которого входит кино.

●

Антивоенный фильм готовит режиссер Джузеппе Монтальдо. Снимать его он будет в Югославии и в Голландии. Название фильма — «Готт мит унс» («С нами бог») — слова, которые были выгравированы на пряжках гитлеровских солдат. В сюжете картины отразились подлинные события, происшедшие в одном из лагерей для немецких военнопленных в конце второй мировой войны. Фашисты-заключенные устроили в лагере военный суд над двумя молодыми солдатами, обвинили их в дезертирстве и казнили. Режиссер не намерен приглашать известных актеров. Лица исполнителей будут незнакомы зрителю. Они безлики, так же как «безлики лица войны». В фильме не будет ни «занимательных» сцен, ни любовных, ни сентиментальных эпизодов. Единственная цель картины, по словам режиссера, — разоблачение и осуждение милитаризма.

Колумбия

Демонстрация в Боготе печально известного американского фильма «Зеленые береты» вызывает протесты общественности. Группы студентов распространяют у входов в кинотеатры листовки, призывающие бойкотировать этот человеконенавистнический фильм и запретить его прокат в Колумбии. Полиция арестовала нескольких студентов-пикетчиков. Ряд газет выступает против этой гнусной ленты, называя ее «отвратительным восхвалением войны».

Мексика

Власти заявили руководству западногерманской съемочной группы, работающей в Мексике над фильмом по роману Б. Травена «Сборщики хлопка», что «ни один метр пленки не может быть вывезен, поскольку съемки происходили не на основе утвержденного сценария». Действие романа Травена происходит в Мексике в 1928 году, но мексиканская сторона в свое время потребовала, чтобы действие было перенесено в начало девятисотых годов. Однако, по словам Хирама Гарсии Борха — директора мексиканского управления по делам кино, «фильм снимался без малейшей заботы о деталях, и в некоторых сценах можно видеть автомобили новейших марок, девушек в мини-юбках и мужчин, одетых по последней моде. Помимо того, — добавил он, — фильм показывает картину бедности, невежества и нищеты, создавая у зрителя впечатление, что такова Мексика наших дней». По этой причине власти конфисковали уже отснятый материал, то есть три четверти фильма, и запретили его вывоз за пределы Мексики.

ОАР

Юсеф Шахин, постановщик совместного советско-египетского фильма «Люди на Ниле», переживает в настоящее время период творческой активности. Не успели еще «Люди на Ниле» выйти в прокат, как он закончил драму из крестьянской жизни «Земля» (показанную на внеконкурсных просмотрах VI Московского кинофестиваля) и приступил к работе над полудокументальным - полухудожественным биографическим фильмом о знаменитой в арабском мире певице Ом Кальсум. Певица эта, которую по масштабу дарования и по глубине выражения национального характера называют «арабской Эдит Пиаф» и которую лаконичный и строго деловой бюллетень Межарабского киноцентра именует «соловьем Востока», когда-то сама выступала в кино, создав ряд значительных ролей в музыкальных фильмах.

Фильм Шахина будет состоять как бы из трех новелл, показывающих Ом Кальсум в разные периоды ее жизни. Две первые новеллы посвящены прошлому, и знаменитую певицу в них будут играть молодые, еще не известные широкому зрителю акт-

рисы. В последней, третьей новелле выступит сама Ом Кальсум, вернее, ее будут снимать во время концертов в стране и гастрольных поездок за границу.

Польша

Полнометражный фильм «Збышек», посвященный трагически погибшему около трех лет назад польскому актеру Збигневу Цибульскому, сделан монтажным методом: в него вошли фрагменты из картин, в которых снимался Цибульский. Однако это не биография актера, не рассказ о его творческом пути, а, как пишет бюллетень «Фильмовы сервис прасовы», «биография... образа, который он создал и развивал в фильмах, образа, который стал символом «трагического поколения» военной молодежи. Свои лучшие годы оно отдало борьбе с гитлеровскими оккупантами, пережило идеологический хаос в момент окончания войны и даже после того, как включилось в процесс создания новой действительности, не сумело избавиться от комплексов, связанных с прошлым. То есть, — продолжает автор заметки, — в фильме как бы получит своеобразное продолжение тематика так называемой «польской школы» — лучших творений Вайды, Мунка, Пассендорфера и других режиссеров, представителей того же поколения».

В соответствии со своим замыслом режиссер Ян Лясковский сознательно не включил в фильм те кинороли Цибульского, которые, будучи сами по себе весьма интересными



Збигнев Цибульский

(как, например, в картине «Итальянец в Варшаве»), выходили в то же время за рамки названного выше обобщенного образа. И даже те фрагменты, которые включены в фильм, подвергались во многих случаях переработке — были перемонтированы или переозвучены, чтобы исключить все то, что «не работало» на основную мысль. В фильме не будет ни одного дополнительно снятого кадра, не будет комментария, а в качестве своеобразного лейтмотива использован кадр из фильма «Завтра — Мексика», где зритель видит лицо задумавшегося Цибульского — «лицо человека, который сознает, что от него что-то ускользает, что-то ему не удается, и который размышляет о причине этого» (из интервью Лясковского в журнале «Фильм»). И лишь в самом финале появится серия фотографий самого Цибульского — актера, воплотившего на экране тот образ, судьбе которого посвящен фильм.

● Новая картина режиссера Хенрика Клюбы называется «Варшавяне», и отсюда можно заключить, что рассказывать она будет о людях, но по замыслу создателей истинным героем ее станет сам город, и «лицо» города зритель узнает не посредством архитектуры, многочисленных планов и карт, но через конкретные портреты обычного обитателя польской столицы. В первой новелле — «Выпускной экзамен на Торговой» — действие переносится в годы войны, она расскажет о юноше, который занимается в подпольной школе и, отправившись на выпускной экзамен, попадает в облаву и гибнет. Остальные две новеллы посвящены современности. Каждая из них заставляет взглянуть на Варшаву иначе. В «Рондо» Варшава открывается зрителю своей деловой, будничной стороной. Действие новеллы проходит в помещениях Польского телеграфного агентства, расположенного в самом оживленном месте столицы, на углу Нового Свята и Иерусалимских Аллей. В новелле не снимались профессиональные актеры, почти все роли исполняли работники агентства. Третья новелла — гротесковая и называется «Габлота» («витрина», «горка для посуды»), на варшавском арго это слово означает «легковой автомобиль». Здесь, по словам режиссера, он хочет показать «воскресную Варшаву, полусонную, в меру веселую, а на этом фоне несколько характерных фигур столичного фольклора».

Из трех новелл — драматической, полудоку-

ментальной и гротесковой — должно сложиться даже не «лицо», а ощущение жизни города, должен стать зримым характер польской столицы.

Сирия

Принадлежащая государству Генеральная организация сирийского кино проектирует создание второго сирийского полнометражного фильма. Первый — «Водитель грузовика» — был поставлен два года назад югославским режиссером Бошко Вучиничем, показывался на V Московском международном фестивале и был тепло встречен зрителями и прессой. На этот раз режиссерское кресло на съемочной площадке, где будет сниматься «Леопард» (таково название второго фильма), займет сириец Набиль эль Малех, недавний выпускник Пражской киношколы. Сейчас он заканчивает трехчастевую картину «Терновый венец», посвященную — по словам бюллетеня Межарабского киноцентра — «некоторым аспектам палестинской проблемы». Это не единственное в сирийском кино произведение на подобную тему. О движении сопротивления на оккупированных Израилем территориях расскажут снимаемые режиссерами Мохамедом Шахином, Халедом Хамаде и Марваном эль Моазженом три новеллы, которые затем будут объединены в один фильм.

США

На международных кинофестивалях в Канне, Берлине, Венеции американские «супергиганты» очень редко получали общественное признание и еще реже — награды. Теперь рецепт удачных выступлений на фестивалях найден. Крупнейшая кинофирма «Уорнер бразерс — Севенс артс» организовала во Фрипорте свой собственный кинофестиваль: с фильмами Уорнеров, со звездами Уорнеров (Денни Кей, Юл Бриннер, Ким Новак), со значками, сумками, фотографиями, костюмами, духами, мылом Уорнеров.

Как пишет французский еженедельник «Экспресс», 350 журналистов были приглашены восхищаться этим цирком Уорнеров. Не было недостатка и в премиях, установленных, конечно, административным советом Уорнеров.

●

Выход на экраны фильма «Завтрашний вечер» (режиссер Хьюберт Корнфилд), главную роль в котором исполняет Марлон Брандо, заставил кинокритика Томаса Кертиса вспомнить слова знаменитого актера, сказанные еще в период съемок. Отвечая на заданный вопрос — неужто он, один из самых крупных мастеров мирового кинематографа, не волен отказаться от участия в фильме, снимающемся по явно недоброкачественному сценарию — Марло Брандо сказал с горькой усмешкой, что, согласно контракту, он о б я з а н сниматься в том фильме, который предлагает ему руководство компании. Отлично понимая второсортность предложенного материала, Брандо, однако, не позволил себе работать спустя рукава, и созданный им в этой картине образ предводителя шайки гангстеров, похитивших на парижском аэродроме Орли некую богатую английскую девицу, производит сильное впечатление. Но, как это обычно бывает в подобных случаях, великолепное актерское мастерство Брандо, пишет Кертис, еще резче оттенило убогую шаблонность самого фильма. «Прискорбно, что Брандо, который заслуживает того, чтобы сниматься у Бунюэля, Лоузи или Пазолини, вынужден тратить время на участие в подобной дешевке», — горестно замечает Кертис.

О том, что подобный случай не исключение, свидетельствует и другой приводимый им пример — участие Ричарда Бертона в фильме «Там, куда осмеливаются залетать только орлы» — второразрядной военно-приключенческой ленте, рассказывающей об операции по освобождению союзных военнопленных, содержащихся гитлеровцами в горной крепости. Видимо, и Бертону, при всем его неоспоримом таланте и солидной репутации, «не всегда разрешено самому выбрать для себя сценарии», — меланхолически замечает критик.

●

Барбара Стрейзанд — героиня «Смешной девчонки», показанной на VI Московском кинофестивале, — стала одной из основательниц новой, заявившей о своей независимости от Голливуда компании по производству и прокату фильмов. Вместе с молодой актрисой основателями и руководителями компании стали ее старшие коллеги Пол Ньюмен и Сидней Пуатье.

Пол Ньюмен, Сидней Пуатье и Барбара Стрейзанд



Каждый из них будет продюсером и исполнителем главной роли в выпускаемых компанией фильмах. В своем заявлении для печати Сидней Пуатье сказал, что новая компания будет стремиться предоставить творческие возможности художникам различных этнических групп, составляющих население Соединенных Штатов.

●

Крупнейший профсоюз киноработников АСТТ объявил о том, что в течение последнего года число его членов, не имеющих работы, увеличилось в два раза. В целях борьбы с безработицей профсоюз принял решение не производить в продолжении некоторого времени прием новых членов. Другие профсоюзы и организации подвергают это решение критике, утверждая, что оно препятствует притоку новых сил в американское кино.

●

Не менее шести раз за всю историю кино создавались фильмы по роману «Остров сокровищ» Роберта Льюиса Стивенсона. Теперь Джерри Гершвин и Эллиот Кестнер решили поставить по нему мьюзикл. Музыку пишет Джул Стайн, сценарий — Джералд Воган-Хьюджес. Съемки будут вестись на островах Вест-Индии.

Тунис

Тунисский кинематограф, возникший сравнительно недавно (первый фильм в этой стране поставлен в 1924 году), дождался собственного историка. Им будет тунисский студент Мохамед Хаммами, обучающийся в Московском государственном университете на факультете журналистики. Для своей дипломной работы он избрал тему: «История кино и телевидения в Тунисе». Автор намерен начать с первых демонстраций изобретения братьев Люмьер в Тунисе в 1896 году и довести свое исследование до наших дней. Это не первое обращение Хаммами к седьмому искусству. Ранее он снял несколько документальных фильмов: «Арабы в Москве», «Тунисские студенты в Москве» и другие. Некоторые из них показывались по советскому телевидению. Хаммами не намерен ограничиваться короткометражками. Среди его планов — создание полнометражной картины «Мы, молодежь», сценарий которой уже готов.

Франция

Клод Лелуш снимает в Америке свой новый фильм «Человек, который мне нравится» с участием Жан-Поля Бельмондо и Анни Жирардо. «Гвоздем» картины является сцена погони индейцев за автомобилем (вместо традиционного дилижанса), в котором спасаются Жирардо и Бельмондо. Эта погоня в духе классического вестерна, однако, лишь снится героям. Лелуш так увлекся, что на этот эпизод было затрачено столько же средств, как на целый полнометражный фильм. Участвовавшие в съемках вертолет и автобус несколько раз терпели аварию, сидевший за рулем машины Бельмондо в пылу преследования сшиб несколько индейцев, которые начали гнаться за ним уже всерьез, а затем потребовали от Лелуша компенсации за ушибы. Лелуш объявил, что он намерен в будущем поставить настоящий вестерн.

●

После тринадцатилетнего перерыва известный французский режиссер и писатель, член Французской Академии Марсель Паньоль вновь намерен возвратиться в кинематограф. Он собирается

экранизировать второй том собственных мемуаров «Замок моей матери».

●

Французский режиссер Франсуа Трюффо приступил к съемкам нового фильма «Дикий ребенок». «Я думал об этом фильме, — говорит режиссер, — вот уже пять лет, с тех пор, как прочел «Воспоминания и свидетельства о жизни Виктора из Айверона», опубликованные в 1806 году и воспроизведенные в книге Льюсена Мальсона «Дети-дикари, миф и реальность». Легенды о Ромуле и Реме, Маугли, Тарзане еще раз доказывают, насколько живучи мифы о детях, затерянных в лесах и выживших. История Виктора из Айверона привлекательна еще и потому, что она абсолютно достоверна.

Этот дикарь был замечен в 1797 году скитающимся по лесам, избегающим людей, лазающим по деревьям, бегающим на четвереньках. Не удалось установить, при каких условиях ребенок попал в лес и как он там жил в течение восьми лет. Пойманный в 1798 году, он был привезен в Париж, где некоторое время возбуждал любопытство публики, быстро разочаровавшейся, однако, в этом маленьком существе, находящемся в состоянии прострации, неспособном говорить, взгляд которого, как пишет профессор Итар, «казалось, скользил по предметам, не узнавая их».

На роль Виктора среди 2500 претендентов был выбран Жан-Пьер Карголь.

Профессора Жана Итара, воспитателя Виктора, сыграет сам Франсуа Трюффо.



Жан-Пьер Карголь и Франсуа Трюффо на съемках

«Главное в фильме, — говорит режиссер, — это человек, который показывает маленькому дикарю, как подниматься по лестнице, открывать дверь, надевать ботинки, держать ложку. Это постоянные практические занятия с ребенком. Во время многочисленных проб с актерами — профессионалами и непрофессионалами я понял, что никому не удастся сделать то, что я хочу. Это меня разочаровало. Самое лучшее самому сыграть эту роль.

В конечном счете, — добавляет Трюффо, — я рассказываю всегда историю «недостатка». «400 ударов» — это недостаток нежности, «451° по Фаренгейту» — недостаток культуры. «Дикий ребенок» — это недостаток сознания, и все настойчивые попытки Итара были направлены, чтобы уничтожить его. Он писал в своих мемуарах: «Без цивилизации человек был бы одним из наиболее слабых и наименее разумных из животных».

Это будет фильм о связи между людьми, о языке, о культуре».

Швеция

Альф Шёберг закончил свой новый фильм «Отец», повторив осуществленную им на сцене Драматического театра в Стокгольме постановку одноименной пьесы А. Стриндберга. В главных ролях снимались актеры, участвовавшие в спектакле, — Георг Рюдеберг, Гуннель Линдблом, Лена Нюман. Шёберг экранизирует Стриндберга уже в третий раз. Из предшествующих экранизаций особенно известна «Фрёкен Юлия», отмеченная премией в Канне и показанная в Москве на Неделе шведского фильма в 1965 году.

Япония

Газеты публикуют статистические данные о положении в японском кино. В 1968 году число кинозрителей составило 313 миллионов человек — на 6 процентов меньше, чем в предыдущем году, а сумма кассовых сборов увеличилась на 3,5 процента. Наибольшие сборы сделали 14 иностранных фильмов, в том числе 8 американских, главным образом фильмы-ревю. Японская кинематография выпустила в 1968 году 478 фильмов, из них не менее 320 принадлежат к жанру, носящему название «порнофильм». Стоимость производства этих лент сравнительно низка, выпускают их преимущественно мелкие кинофирмы. Чтобы как-то нейтрализовать воздействие порнографических

картин, число которых катастрофически увеличивается, Национальный совет по возрождению японского кино предложил мэру Токио учредить ежегодные премии, которые вручались бы создателям значительных кинопроизведений.

●

«Дело Куросавы», о котором мы уже сообщали (см. «Искусство кино», 1969, № 5), становится все более запутанным. Газеты пестрят заголовками —«Тайна покрывает дело Куросавы», «Кто-то говорит явную неправду!». Мы сообщали, что Куросава отказался работать над фильмом «Тигр, тигр, тигр» — совместной постановкой компаний «Куросава-про» и «20 век — Фокс». Напомним вкратце суть дела.

Руководство компании «20 век — Фокс» в конце минувшего года сообщило, что Куросава прекратил работу из-за плохого здоровья. Бывший директор компании «Куросава-про» Аояги заявил, что Куросава ушел не сам, но и не был уволен — просто договор пришлось расторгнуть из-за крайнего переутомления режиссера. Однако актер Тосиро Мифунэ заявил представителям печати, что уход Куросавы объясняется односторонними действиями компании «20 век — Фокс».

В январе этого года Куросава заявил продюсеру Даррилу Зануку, что готов продолжить работу. На следующий день Куросаве ответили отказом. Еще через два дня на общем собрании сотрудников и пайщиков фирмы «Куросава-про» режиссер сказал, что согласен указать в качестве причины своего ухода пошатнувшееся здоровье и принести себя в жертву, если это хоть как-то облегчит положение компании и снизит сумму неустойки, бремя которой падет на компанию в случае нарушения контракта.

Недавно состоялась пресс-конференция Акиры Куросавы. Журналисты единодушно заявили, что Куросава хорошо выглядит и производит впечатление абсолютно здорового человека. По мнению Куросавы, главная причина затруднений — это различие взглядов на работу режиссера. Американцы считают, что режиссер обязан твердо придерживаться графика съемок. Куросава работает иначе — первые пять дней он тратит на подготовку и на репетиции с актерами, а потом за два дня снимает недельную норму. Свое заявление журналистам Куросава заключил горькими словами: «Теперь я знаю, как это просто — объявить здорового и работоспособного человека нервнобольным!»

«Дело Куросавы» является еще одним штрихом в далеко зашедшей хронической болезни японской кинопромышленности, которая не может обеспечить одному из прославленных ее режиссеров нормальные условия работы.

Вниманию клубов друзей кино!

В 1970 году редакция журнала «Искусство кино»
намечает опубликовать ряд материалов
в помощь клубам друзей кино,
а также статьи и очерки,
посвященные работе киноклубов страны.
Товарищи члены киноклубов!
Напишите нам, какие материалы
вы хотели бы увидеть на страницах
нашего журнала.

Польские критики о фильме „Твой современник"

Фильм Юлия Райзмана «Твой современник», удостоенный уже многих призов, продолжает свой успешный марш по экранам мира. В июле от Ежи Плажевского, председателя жюри польских кинокритиков, присуждающего ежегодные премии «Варшавская сирена» лучшему польскому и лучшему зарубежному фильму, пришла телеграмма:

«Поздравляю с призом польской кинокритики для «Современника» — лучшего фильма года...»

Фильм Райзмана, столь высоко оцененный взыскательной польской кинокритикой, вызвал немало серьезных и вдумчивых откликов в прессе.

Журнал «Фильм», отмечая, что «Твой современник» ранее показывался на так называемом фестивале «Конфронтации» одновременно с фильмом И. Бергмана «Персона», построил свою рецензию на сопоставлении этих двух произведений. Основной вывод критика Яна Ольшевского выражен в следующих словах:

«В советском фильме человек является прежде всего существом общественным. Это означает, что его индивидуальность формируется определенным воспитанием, культурными традициями, идеологией. Результатом этого воздействия является прежде всего определенная этика, которой человек в советском фильме руководствуется во всех почти жизненных ситуациях. Этические принципы являются не только главным мотором действия; они всегда находятся в определенной связи с конфликтами, психическими кризисами, триумфами и поражениями... В конечном счете, положение Губанова абсолютно не однозначно, но оно касается тех сфер человеческих переживаний, которыми западное кино вообще не интересуется».

Если журнал «Фильм» рассматривает «Твой современник» с точки зрения отдельной личности, хотя и сформированной определенным обществом, то рецензент журнала «Экран» Ежи Плажевский подошел к картине Ю. Райзмана с точки зрения воспроизведения портрета самого общества:

«...Какие здесь взять нестертые слова, чтобы сказать о фильме, который я считаю одним из лучших во всем советском кино? О фильме, в котором нет ни одной шероховатости? Который мы смотрели с неослабевающим напряжением от первой до последней минуты?

Может быть, сказать так. Два раза литература дала мне убеждение, что я лично познал жизнь русского общества: семидесятые годы прошлого века открыла мне «Анна Каренина», период первой мировой войны — «Хождение по мукам». Такое же полное впечатление соучастия в жизни Советской страны периода первых двух пятилеток дал мне кинематограф фильмом «Великий гражданин». И вот в четвертый раз меня охватывает это редкое чувство полноты и головокружительной правды: на просмотре «Твоего современника».

Збигнев Питера объясняет в своей статье в журнале «Кино» значение фильма «Твой современник» для разработки современной темы в кино всех социалистических стран. Питера пишет:

«...Райзман и Габрилович, придавая понятию «современная тема» его подлинный, широкий идейный, интеллектуальный и художественный смысл, открыли очередную дверь перед важным кинематографическим жанром, от которого социалистическое кино не может уклониться, если не хочет потерять контакта с жизнью и аудиторией».

●

Когда верстался номер, редакция получила письмо от главного редактора журнала «Экран» Хенрика Зелинского, которое мы также предлагаем вниманию читателей:

«Фильм Райзмана «Твой современник», на мой взгляд,— один из интереснейших советских фильмов последних лет. Во-первых, он почти документально показывает сегодняшнюю действительность. Во-вторых, режиссер и сценарист не ждут готовых оценок. Этот фильм говорит правду о жизни и труде в СССР.

Множество советских фильмов восхищало нас своей откровенностью, но та откровенность давалась легче и, как правило, касалась дел более далеких, дел, которые были уже оценены в перспективе времени.

Габрилович и Райзман показывают самый трудный конфликт, когда правота может быть на той и на другой стороне. Таких конфликтов чаще всего наши кинематографисты избегают, потому что их еще не разрешила и сама жизнь.

...Главнейшими проблемами искусства не являются проблемы экономические. В конечном счете — это всегда проблемы моральные, человеческие. Так я оцениваю идейную концепцию фильма Райзмана. Концепция простая и в то же время трудная. Режиссер не гонится за стилистическими украшениями, он деловит и серьезен. Камера работает спокойно. Игра актеров прекрасна, хоть и выглядит немного традиционной».



Вальтер Хайновский в редакции «Искусства кино»

Художник-публицист

В Советском Союзе хорошо знают имена документалистов из ГДР Герхарда Шоймана и Вальтера Хайновского по их телевизионным фильмам «Смеющийся человек», «Час духов», «Пилоты в пижамах». «Герои» этих фильмов — наемник Конго-Мюллер, ясновидица Бухела, пленные американские летчики «в пижамах» — вобрали в себя многие приметы западного мира, стали нарицательными.

Новый фильм Г. Шоймана и В. Хайновского «Президент в изгнании» — убедительный, гневный документ, разоблачающий столь опасное явление для мира на Земле, как западногерманский реваншизм. Этот фильм вызвал огромный интерес зрителей, привлек широкое внимание разных слоев общества, всполошил действующих в нем лиц.

В редакции журнала «Искусство кино» побывал Вальтер Хайновский. Он рассказал об истории создания фильма, о волнующих его общественно-политических и творческих проблемах, о том, какое место, по его мнению, занимает в современном мире художник-кинопублицист.

Все, о чем говорил В. Хайновский, он считает мнением и Г. Шоймана.

Эпиграфом к фильму служат слова Юлиуса Фучика: «Люди, я любил вас. Будьте бдительны!»

— Наибольшую опасность для мира в Европе, — говорит наш собеседник, — представляет сейчас западногерманский реваншизм, стремящийся разными средствами изменить европейский статус-кво, изменить задним числом результаты второй мировой войны.

Однако слово «реваншизм» для многих еще — абстрактное понятие, не вызывающее никаких конкретных опасений или ассоциаций. Надо было найти верный «катализатор», который мог бы обнажить весь механизм западногерманской реваншистской политики. Наиболее характерной в этом плане оказалась деятельность «Землячества судетских немцев».

Мы изучили множество материалов, имеющих отношение к судетским немцам, и обратили внимание на человека, который именует себя «президентом судетских немцев в условиях изгнания». Бывший нацистский преступник, ныне депутат бундестага от ХДС Вальтер Бехер не скрывает своей сокровенной мечты: вернуть «украденную чехами территорию» (22,4 процента государственной территории ЧССР). Именно поэтому мы создали фильм совместно с чехословацкими кинематографистами.

Драматургию фильма диктовали события, которые летом 1968 года привели нас в Штутгарт на «XIX конгресс судетских немцев». Мы сняли конгресс. А в 20-х числах августа Бехер отвечал на наши вопросы перед кинокамерой и микрофонами. «Чувствовали вы себя до 21 августа, — спрашиваем мы у Бехера, — ближе к своим целям, чем после этого?» «Да», — соглашается Бехер. «Тогда, значит, этот день, 21 августа, стал, вероятно, для «Землячества судетских немцев» и для вас лично днем большого разочарования?» «Да, — признается Бехер, — днем большого разочарования...»

— Как вам удалось достигнуть и передать зрителю ощущение, будто Бехер сидит на скамье подсудимых? Чем было вызвано нарастание тревоги «президента»?

— Тревога «президента» росла от вопроса к вопросу. Степень их обнаженности и прямолинейности вызывала ту или иную реакцию, в частности тревоги и настороженности. Однако мысль о целях съемки ему не приходила в голову.

— Итак, идя от явления жизни, вы искали «героя», который, в свою очередь, помог бы наглядно и убедительно раскрыть это явление изнутри?

— Метод работы над новым фильмом в корне отличался от практики прошлых лет. Если Конго-Мюллер или Бухела вызывали наш интерес с точки зрения своей исключительности, позволяя через их ярко выраженную индивидуальность идти к обобщениям, то «президент» являлся активным «выразителем западногерманского духа времени».



«Президент в изгнании». Бехер на XIX конгрессе судетских немцев в Штутгарте и во время интервью

— Вам обычно приходится вести съемки в стане врага. Какова степень риска в вашей работе?

— Огромная. Но надо уметь правильно рассчитать масштаб риска.

— Каковы, по вашему мнению, роль и задачи кинопублициста в современном мире?

— Сейчас мы работаем для зрителя 1971—1972 годов, то есть над теми темами, которые, как нам представляется, будут наиболее актуальными через два-три года.

Картину о судетских немцах мы тоже задумали задолго до того, как Чехословакия стала горячим испытательным полигоном «новой восточной политики» Запада.

Основную задачу кинопублицистики сегодня мы видим в точном прогнозировании событий, в предвидении именно этой — главной и единственно необходимой темы на определенном этапе времени.

Сегодня наш Конго-Мюллер уже не «работал» бы так же, как в 1966 году. И превосходный фильм М. Ромма «Обыкновенный фашизм», который мы высоко ценим, сейчас воспринимался бы не так, как три года назад, как в тот свой «звездный час», когда он появился.

— Кто ваши учителя в искусстве?

— Дзига Вертов. Он был первооткрывателем в искусстве документального кино и остается поныне непревзойденным мастером.

●

Перед нами сидел интересно мыслящий, талантливый художник, активный борец за мир, человек исключительного мужества.

Спрашиваем его: «Может быть, герои новой ленты окажутся людьми с большой буквы? А не те, кто миру противостоит?»

— Вы, кажется, угадали, — ответил Хайновский.

«Открытие» Веры Вольман

«Русские вновь открывают юмор и вестерн» — так называется корреспонденция Веры Вольман с VI Московского международного кинофестиваля, напечатанная в католической газете «Ле круа».

Заглавие это могло бы, разумеется, предостеречь заказчиков г-жи Вольман из парижской епархии. Если бы... если бы они хоть немного представляли себе художественные интересы современных русских зрителей. И если бы они не так слепо доверяли своему «специальному корреспонденту» (так указано в «Ле круа»), которая, если не ошибаемся, слывет в Париже большой специалисткой по русским делам.

А между тем надо было то ли потерять чувство юмора, то ли ровно ничего не знать о советских зрителях, чтобы порадовать французских читателей сообщением, что русские «вновь открывают юмор (как будто они когда-нибудь были обделены чувством смешного!) и вестерн» (где это в Москве г-жа Вольман могла заметить хотя бы слабые признаки увлечения американским вестерном?!).

Право, эти открытия г-жи Вольман стоят другого ее открытия: о том, что «в СССР Достоевский разрешен только недавно».

Прочтешь такое и только руками разведешь: неужели Вера Вольман в самом деле не знает, что Достоевский в СССР никогда не был запрещен? Ведь она у нас в стране не в первый раз и могла бы, казалось, обзавестись запасом информации, достаточным хотя бы для того, чтобы не попадать впросак с такой вопиющей очевидностью.

Впрочем, жажда сенсационных открытий настолько переполняет г-жу Вольман, что она то и дело многозначительно сообщает своим читателям о каких-то «кичащихся своей осведомленностью людях», у которых она, Вольман, получала особо доверительную информацию. В том числе и о прибыли, полученной после прошлого фестиваля,— эти сведения, кстати, она провозглашает с такой категорической тщательностью, что читателям ее статьи остается только предположить, что автор статьи сама тщательно изучала бухгалтерские отчеты дирекции фестиваля.

Но кто эти «особо осведомленные» информаторы, на которых ссылается г-жа Вольман? Уж не мифы ли они тоже? Больно уж та «информация», которую с их слов сообщает почтенная журналистка, похожа на... дезинформацию. Похоже поэтому, что если бы мы попросили г-жу Вольман назвать «источники», откуда она почерпнула свои сведения, она — в этом не приходится сомневаться — должна была бы сослаться только на свою собственную пламенную фантазию.

Фантазия, разумеется, дар божий, и им следует дорожить. Но от «специального корреспондента» требуется кое-что и помимо фантазии: например, свои личные наблюдения, свой собственный и непосредственный опыт. Тем более что г-жа Вера Вольман не в первый раз оказывает нам честь своим посещением. Московские фестивали влекут ее давно и с какой-то поистине магнетической силой.

Не ясно только — зачем и почему? Во всяком случае, если бы Вера Вольман ездила к нам, желая нас понять, она не отважилась бы обрушивать на читателей такой серьезной газеты, как «Нувель литерер» (корреспондируя в «Ле круа», она успела «обслужить» и это издание), пошлости вроде тех, какие она сочла возможным высказать, характеризуя цели, установки, программу Московского фестиваля.

Вера Вольман, в частности, очень раздражена тем, что в Москве показывают так много картин «друзей, главным образом из недоразвитых стран». С высокомерием, которое могло бы вызвать бурные аплодисменты разве только где-нибудь в ЮАР или на юге США, она недовольно пожимает плечами: «Как можно судить об этих зарождающихся или старых кинематографиях, которые предназначены для зрителей с такими далекими от нас вкусами? Это можно сказать о Египте, Пакистане, о Северном Вьетнаме».

Что же, как автопризнание, эти строчки, по-видимому, следует принять во внимание. Но одновременно надо принять во внимание и редкую невосприимчивость г-жи Вольман к идейным тенденциям и стремлениям, определяющим гума-

нистическую и последовательно интернационалистскую программу Московских фестивалей. В самом деле, стоило ли г-же Вольман на протяжении стольких лет утомлять себя путешествиями в далекую Москву, если она и по сей день не поняла, что для многотысячной аудитории, заполняющей в дни фестиваля наши кинотеатры, произведения «друзей из недоразвитых стран» не являются чем-то далеким, безразличным, что в картинах из Египта, Пакистана, Нигера, Вьетнама, Камбоджи москвичи находят отражение борьбы, чаяний и надежд народов, чьи судьбы для них, москвичей, как и для всех советских людей, не являются ни чуждыми, ни непонятными.

Нет, ничего, видимо, не поняла Вера Вольман ни в нашей духовной жизни, ни в природе Московского фестиваля, ни даже в борьбе, кипящей в мире. Потому что если бы ее влекли не сальдо в кассовых книгах дирекции фестиваля, а внутренний духовный мир советских людей, гостеприимством которых она так неосторожно злоупотребила, читателям «Нувель литерер» не пришлось бы читать сообщение о том, что «советский зритель... больше всего любит кино, которое не заставляет его думать».

Поистине, надо было обладать беспрецедентной развязностью, чтобы сказать такое о зрителе великой социалистической страны, воспитанном не на вестернах и сексуальной патологии, облюбованных многими западными режиссерами, а на всем том лучшем, наиболее глубоком и серьезном, что дали кинематографу советские и зарубежные мастера.

Как не пришлось бы читателям этой же газеты услышать, что картина северовьетнамских кинематографистов «Огонь», действительно несущая в себе огонь беспримерного героизма и мужества и глубоко взволновавшая всех, кто ее видел, «относится к самой примитивной пропаганде и, на наш взгляд (то есть, конечно, на взгляд г-жи Вольман!), самой бесполезной».

Заявление это настолько барственно цинично и ординарно, банально в своем дешевом, трехкопеечном снобизме, что даже не нуждается в специальном опровержении.

О VI Московском международном фестивале было написано много: на столах референтов Союза кинематографистов высятся горы газетных и журнальных вырезок едва ли не из всех стран мира. Среди этих статей, обзоров, рецензий много проникнутых глубоким пониманием сути того, что произошло в международной кинематографии за две июльские недели в Москве. Но есть немало и откликов, продиктованных, если можно так выразиться, добросовестным непониманием того, что там произошло, а также и сознательным и в открытую афишированным недоброжелательством. Среди откликов этой последней категории две корреспонденции Веры Вольман ничем особенным не выделяются. О них можно поэтому с полным правом сказать; обычная примитивная антисоветская пропаганда. К тому же еще и самая бесполезная.

И если мы тем не менее сочли полезным привлечь к ним внимание, то только потому, что пришло, видимо, время сказать: если г-жа Вольман склонна предаваться «открытиям», вроде тех, о которых мы только что рассказали нашим читателям, то и мы, в свою очередь, не хотим далее утаивать наших открытий относительно самой г-жи Вольман.

Ей упорно, в силу каких-то особых, только ей ведомых причин хочется выступать перед западным читателем в качестве киноведа, располагающего особой осведомленностью в советской кинематографии.

Ее корреспонденции в «Ле круа» и «Нувель литерер» позволяют в самой категорической форме отвести эти претензии как абсолютно безосновательные. Среди друзей и знатоков советского кино г-жа Вера Вольман не значится.

Й. В.

искусство
КИНО

Сценарий



Ю. Дунский, В. Фрид

Красная площадь

Режиссерская консультация
В. Ордынского

Когда будут печататься эти строки, фильм «Красная площадь» на две трети будет отснят. Сейчас, когда эти строки пишутся, уже погиб бронепоезд «Красный Варяг», а Уно Партс с Карпушонком последним усилием оттолкнули от погибающего бронепоезда дрезину-качалку, и та, размахивая ручками коромысла, унесла с поля боя неподвижное тело контуженного комиссара Амелина.

В районе латвийского города Лиепая полным ходом идут съемки.

Нам предстоит работа на Красной площади в Москве, чтобы воссоздать один из первых парадов Красной Армии и принятие первой воинской присяги ее бойцами.

Герои сценария во плоти и крови действуют, живут и волнуются. Волнуются артисты, играющие этих героев. Волнуюсь и я.

Тысячи будущих зрителей, прочитав этот номер «Искусства кино», каждый по-своему представят себе фильм «Красная площадь», и горе кинематографистам, если результат их труда пойдет вразрез с этими представлениями.

Это одиннадцатый сценарий в моей практике, и, пожалуй, кроме сценария «Человек родился», ни один из них не встретил такого доброго отклика среди артистов театра и кино.

Все исполнители работают с большой охотой, а Станислав Любшин готов был играть две роли сразу: и Амелина, и Кутасова. Да, в сценарии есть что играть. В героях его угадываются сложные и противоречивые человеческие личности. Людские поступки диктуются не волею драматургического хода, а столкновением характеров и ситуаций, и это при точной, я бы сказал — научно точной, расстановке драматургических акцентов и непоколебимой эмоциональной логике повествования.

Если интересуют конкретные причины, по которым я взялся за постановку этого сценария, то я бы ответил, что выбрал его потому, что, как мне кажется, не было в нашей кинодраматургии такого Амелина и такого Кутасова; потому, что не часто можно встретиться с образом советского военачальника, в котором человеческая, моральная глубина столь органично и точно сочеталась бы с мыслями и действиями.

Потому, что очень сложно рассказать в двух небольших эпизодах о роли Владимира Ильича в создании Красной Армии.

Потому, что только сложные задачи могут привести к весомому результату.

И, наконец, потому, что над этим фильмом я начал работать, когда из сценария существовали только название «Красная площадь» и четыре страницы авторской заявки.

Я хочу представить читателю некоторых людей, коим придется перед ним отвечать: оператор-постановщик — Валентин Железняков, художник-постановщик — Леонид Платов, композитор — Вениамин Баснер, Амелин — Станислав Любшин, Кутасов — Вячеслав Шалевич, Наташа — Валентина Малявина, Уно Партс — Уно Лõйт, Карпушонок — Павел Кормунин, Володя — Сергей Никоненко.

Василий ОРДЫНСКИЙ

Когда идет на Красной площади парад, от рыка моторов, от грохота стальных гусениц дрожит земля, дрожат кремлевские стены, дрожит небо. Ползут через площадь самоходки, нацелив вверх реактивные снаряды; тянутся за тягачами ракеты, огромные, как поваленные наземь башни.

Удивляясь и радуясь, мы смотрим на могучие машины, на сосредоточенные мальчишеские лица солдат, а перед глазами встает то далекое и славное время, когда только создавалась Красная Армия, когда все победы были еще впереди.

Вспомним молодость своей страны, вспомним ее с улыбкой и грустью — как всегда вспоминают молодость.

Рассказ первый
Комиссар Амелин. 1918 год

Молодцы вагонные колеса! Потому молодцы, что ни с кем не спорят, каждому поддакнут. Запоешь, к примеру, «Чубарики-чубчики» — и сразу они застучат тебе в лад, словно подпевают. Заведешь «Вы не вейтеся, русые кудри» — колеса опять согласны, опять подпоют. Желаешь малороссийскую «Ой ты, Галю, Галю молодая» — пожалуйста, они и это могут.

А петь-то хочется, все кругом поют. Едем ведь не на войну, а с войны — домой едем, к жинке под бочок!..

Шел мимо белых февральских полей эшелон. Похрустывали замерзшие шпалы, звенели рельсы. Паровозик с большой не по росту трубой суетливо работал острыми локтями — тянул красные теплушки; на каждом вагоне была трафаретка: «Сорок человек или восемь лошадей». Но в этом эшелоне лошадей не было, ехала пехота.

И каждая теплушка орала свою песню: «Чубарики-чубчики», «Галю молодая». А из одного вагона — в нем ехали самые идейные — неслось «Смело, товарищи, в ногу».

В раздвинутых дверях теплушек виднелись нары, печки-времяночки, а кое-где выглядывал из дверей, будто сторожевой пес из конуры, пулемет «максим».

На маленькой станции — неприбранной, заснеженной, с водокачкой в седых космах сосулек — комиссар Амелин ругался с железнодорожным начальством. Начальство стояло на балконе станционной башенки, а комиссар метался внизу.

Комиссар был молодой, видно, только что назначенный. И все на нем было новенькое: черный с серой оторочкой полушубочек, высокие, как сапоги, английские ботинки, браунинг в шоколадной кобуре.

— Не буду я их останавливать!— кричал сверху начальник станции.— Это оголтелая публика... Фронтовики!.. Пускай себе едут с богом!

— Нет, останóвите!— кричал снизу комиссар.— У меня мандат Петросовета! (Мандат тоже был новенький, хрустящий, еще не потертый на сгибах.)

— Ах, господи!.. Да у меня у самого три мандата — от Викжеля, от Викжедора, от ВРК!..

Вдалеке раздался паровозный гудок, и комиссар, не дослушав начальника, спрыгнул на пути, побежал к железной часовенке — дистанционному управлению семафором.

— Гражданин комиссар!— кричал ему вдогонку начальник своим плаксивым голосом.— Что вы придумали?.. Это нельзя!..

А комиссар уже крутил заляпанный мазутом вороток.

В сотне саженей от станции семафор, закряхтев, опустил свою негнущуюся руку и круглой красной ладонью загородил дорогу приближающемуся эшелону.

...Недоуменно, обиженно заревел паровоз, и, впопыхах сбивая скорость, скрежеща тормозными колодками, состав вкатился на запасной путь. Как ни упирался локомотив, эшелон все-таки добежал до самого конца тупика и столкнулся лоб в лоб с заслоном из ржавых рельсов и буферов. Грохнуло железо о железо, посыпался уголь с тендера — и весь состав тряхануло так, что мало кто из пассажиров усидел на нарах.

С сердитым жужжаньем, прямо как пчелы из ульев, полезли из теплушек солдаты — разобраться, что за непорядок.

...Комиссар Амелин ждал на перроне, засунув руки глубоко в карманы: его колотил озноб. Подошел начальник станции.

— Гражданин комиссар, вы хоть объясните им, что это не я, что это...

— Да не тряситесь вы,— отмахнулся комиссар.— Ничего вам не будет.

— Вы тоже трясетесь,— грустно ответил начальник.

Комиссар с трудом улыбнулся:

— Я — другое дело... Малярия у меня. У вас тут хину... можно хину достать?

Железнодорожник отрицательно мотнул головой. Но вообще-то он уже не слушал комиссара, а смотрел с испугом на шинели, на папахи из нитяной смушки, прихлынувшие серой волной к перрону.

Впереди всех бежал длинный костистый солдат. Он один был не в папахе, а в железной фронтовой каске. Солдат этот еще издали углядел красную шапку начальника станции и несся прямо на него.

— Хто? Хто поезду остановку давал?.. Ты?..

Начальник в страхе попятился.

— Уважаемый, вы совсем не по адресу... Это вот... Комиссар.

Солдат не дал ему договорить, сдернул с головы каску, размахнулся ею, держа за ремешок, и с жестоким расчетом обрушил на небритое личико под красной фуражкой.

— На ж тебе фронтовое спасибо!

Вскрикнув, как зайчонок, начальник станции повалился на снег. А солдат уже подступал к комиссару, раскачивая каску, будто дьякон кадило. Глаза у него — белесо-голубые, цвета снятого молока — были совершенно сумасшедшие.

— Давай, Кащей! — подзуживала толпа.— Благослови его! Поднеси окопного гостинца!

— А ну брось. Брось свою кастрюлю,— тихо приказал комиссар. И такой напор злобы и угрозы был в его сдавленном голосе, что Кащей остановился.— Я тебя, негодяя, запомнил. Я тебя судить буду за твое преступление!

(Впоследствии Амелину было смешно и страшно вспомнить, как он — один среди вооруженной враждебной толпы — грозил судом припадочному фронтовику. А вот поди ж ты, нелепые его слова возымели действие!)

— Судья какой нашелся! — выкрикнули из толпы, но уже не так уверенно.— Все вы над нами судители!.. Ты ответь, змееныш, зачем поезд задержал?

Комиссар поднял руку, прося тишины.

— Товарищи фронтовики! На вопросы я отвечу после... А пока что помогите раненому человеку.

Двое солдат подняли начальника станции и повели в дом. Он шел между ними, спотыкаясь, боясь отнять ладони от разбитого лица.

— И давайте все на митинг, в помещение буфета!— продолжал нажимать Амелин.— Я комиссар Всероссийской коллегии по формированию Красной Армии!.. Фамилия моя Амелин, звать Дмитрий...

В станционном буфете давно уже никого не кормили, не поили. Было там грязно и холодно. На стойке бездельничал богатырский самовар с гирляндой медалей на груди — как у циркового борца Збышко Цыганевича. Со стены свисал разодранный надвое плакат Временного правительства. На одной половинке можно было прочесть: «Война до по...», а на другой — «...бедного конца». Рядом имелся плакат поновее — «Вся власть Советам!». Здесь же была представлена и царская Россия — но не плакатом, а выцветшим меню («Балычок провесной... Тетера под белым соусом...»).

В помещение густо набились солдаты. Кащей тоже был тут: сидел, помахивая каской, на буфетной стойке и пялил свои белесые зенки на комиссара. Тот стоял посередке и говорил:

— Вам обидно, что я задержал эшелон, нарушил ваше путешествие... А мне? А Советской власти не обидно?.. Вот вы оголили фронт, снялись с позиций — по ничьему веленью, по своему хотенью... Нахально погрузились в эшелон и айда в тыл!.. И теперь кричите о своих правах. А права-то у вас шаляпинские.

— Это как понимать? — спросили из переднего ряда.

— Очень просто. У кого бас здоровше, тот и прав!..

По рядам прогулялся смешок.

— Так ведь время такое, — беззлобно объяснили комиссару. — Громкое, не для тихого народа.

Комиссар понял, что нашел правильную линию разговора.

— Интересная вы публика! За царя-отечество воевали, а за Советскую власть не желаете... Ну правильно — она же силком на фронт не гонит... Своя, рабоче-крестьянская. Значит, плюй ей на голову!

Митинг обиженно загудел. Амелин отер ладонью лоб, расстегнул крючки полушубка: озноб кончился, теперь малярия бросила комиссара в жар. Но на эту ерунду не надо было обращать внимания.

— Тихо, товарищи! Сейчас вы сможете легко и просто доказать, что я на вас клепал напраслину, что никакие вы не дезертиры, а наоборот!.. Дело такое. Совет Народных Комиссаров и лично товарищ Ленин издали декрет. Для защиты Республики будет у нас социалистическая Красная Армия рабочих и крестьян!.. Это армия строго добровольная, в нее принимают сознательных граждан, стоящих на платформе Советской власти... Жалованье — пятьдесят рублей в месяц... И вот я предлагаю вам — всему вашему тридцать восьмому гренадерскому полку — вступить немедленно в ряды Красной Армии!

От этих слов собрание заполошилось, загалдело, как вороний табор, по которому шарахнули дробью. А комиссар достал толстую гимназическую тетрадку, лизнул чернильный карадаш и крикнул:

— Прошу подходить записываться!

Шум оборвался, но записываться никто не подошел. Наоборот, все даже как-то оттиснулись от комиссара.

— Чепуха какая, — сказал он севшим от обиды голосом. — Кажется, я понятно объяснил... А вам как горох об стенку... Кто командир полка?

— Нетути! Мыши съели! — крикнули из толпы.

— А полковой комитет есть?

— Нетути!.. Как это нетути? Есть, выбирали!.. Полковой комитет имеется.

Сквозь толпу пробрались четверо: рваный, как пугало, солдатик, другой солдат — аккуратный, розовый, с нерусской трубочкой в зубах, подпоручик — самый настоящий подпоручик в погонах и непонятно откуда здесь взявшийся матрос.

Солдат с трубочкой без усилия приподнял за один конец скамейку, на которой сидело человек пять. Те ссыпались со скамьи, и на нее уселся полковой комитет.

— Кто у вас главный, товарищи? — поинтересовался комиссар.

Подпоручик поднял бровь, но ничего не ответил.

— Нема главного,— сказал драный солдатик.

— Все главные,— буркнул солдат с трубкой.

— А зачем нам главный?— усмехнулся матрос.

— Ну, пускай так,— согласился Амелин.— Товарищи, обращаюсь к вашей революционной сознательности... Объясните им!

Светя улыбкой из-под черных крылышек усов, матрос сказал:

— Хорошо, товарищ комиссар Амелин Дмитрий. Сейчас я им объясню — а попутно и тебе... В русском языке имеется полтора миллиарда слов. Это вычислил ученый Менделеев. Но он так и не смог определить, какие из них два слова самые дорогие... А ты можешь?

— Так сразу не могу,—настороженно ответил комиссар.

— А я могу. Сразу. Два самых драгоценных слова — это свобода и воля.— Широким взмахом руки матрос словно бы обнял всех слушателей.— Революция дала им свободу и волю. А ты хочешь забрать назад?.. Революция возвысила человека, а ты хочешь унизить?.. Армия есть неизбежная страшная крупорушка, которая перемалывает людей в серую крупу. Армия никому не нужна... А нужна сознательная вооруженная личность...

— Такая как ты, что ли?— глупо, по-мальчишески выкрикнул комиссар.

— Да. Как я... Чтобы пойти в любой момент и умереть для революции. Но только по своей свободной воле... Без твоего кнута и хомута!

— Во! Правильно!.. В самую точку!— закричали солдаты.— Давай, Балтфлот, стриги его под ноль!

Комиссар беспомощно огляделся.

— Товарищи, кого вы слушаете?.. Это же анархия... Он анархию проповедует!

Матрос даже удивился непонятливости Амелина.

— Да, анархию. Я член партии анархистов... Что? Не нравится?.. А когда вместе Зимний брали — тогда мы вам нравились?.. К твоему сведению, меня Центробалт послал в армию агитатором!

— Агитатором!— кипя злобой, передразнил комиссар.— Саботажник! Вот ты кто!.. А кричишь — умру за революцию...

— Я никогда не кричу. Это ты кричишь,— поправил его матрос. (Он и в самом деле никогда не кричал, а говорил неторопливо и тихо — уверен был, что его все равно услышат.) — А кто готов умереть за революцию, это мы сейчас увидим...

Он вытащил из кармана гранату-лимонку, зажал ее в кулаке, так что только кольцо высовывалось наружу, и приложил к своей груди.

— На. Рви кольцо... Рви!

— Я в такие игрушки не играю,— презрительно сказал Амелин.

— Боишься? Ну давай я сам рвану.

И матрос, не переставая улыбаться, схватил кольцо зубами.

— Братва, ложись на пузо!— пискнул тщедушный солдатик.— У их дискуссия, а нам помирать!

— Брось! Брось, чума бешеная!..— зашумели кругом.— Не надо, Володя!..

— Не надо, так не надо.— Володя спрятал лимонку в карман и сел на место.—

Ты мне не поверил, товарищ комиссар. А я ведь в самом деле согласен умереть за каждую свою идею!..

— Ты дурак, и идеи у тебя дурацкие! — сказал вдруг солдат с трубочкой — товарищ матроса по полковому комитету. Говорил он с эстонским акцентом, так что у него получалось: «Туррак!.. Туррацкий!» Комиссар повернулся к нему с ожившей надеждой.

— Я большевик. И я скажу — армия нужно. А вы... — эстонец встал со скамейки и сердито оглядел присутствующих. — А вы никому не нужно!.. Вы всякий дрянь, дезертирски ребята!.. Я уйду от вас к чертовой мать. Пойду Петроград, пойду настоящий Красный Армия!

И опять Амелин не смог найти правильного слова.

— Ищешь где полегче?.. Какой же ты после этого большевик?

— Я знаю какой! Тебе такой большевик не хочется? — Эстонец вынул изо рта трубку и, как револьвером, нацелился ею в комиссара. — Бери глина, лепи себе маленькие большевики. Они все будут такой, как тебе хочется!

И, не глядя на комиссара, он снова уселся на скамейку.

— Я не с комитета, я от народного лица, — сказал худущий сутулый солдат и протиснулся вперед. — Кто солдата кормит-питает? Армия! Но разве ж это суп? Крупинка за крупинкой гоняется с дубинкой!.. Суп-ритатуй, хочешь ешь, хочешь плюй!

Но слушатели и без него знали все эти прибаутки.

— Пошел талдычить, — с досадой пробасил какой-то бородач. — Ты, Мясоедов, давай про дело!

— Суп покушаешь с треской, брюхо щупаешь с тоской! — заторопился Мясоедов. — А если щи — хоть портянки полощи! По краям капуста, посередке пусто!

— Да сгинь ты, ненажора! — заорали в задних рядах. — Ребя, кто ближе, стукни ему по хоботу!

Мясоедов испуганно нырнул обратно в толпу. Как ни худо было на душе у комиссара, он не выдержал, улыбнулся. Но оказалось, что и это было ошибкой.

— Ён смеется! Ему смех! — послышался новый голос. Еще один член полкового комитета поднялся со скамейки — драный, как пугало, солдатик. — У его одна забота: каб нас назад в окопы затягнуть. Хватит! Я четыре годочки воевал — раненый, контуженный, газом травленный... И вось чего сабе завоевал.

Он поставил на скамейку ногу и показал всем худой башмак, откуда, точно горошины из лопнувшего стручка, лезли на волю босые пальцы.

— А у нашего пана Дзевульского... я сам с Полесья... у его три тысячи десятин. Гэто ж скольки голодного народу можно притулить, осчастливить!

Белорус наклонил набок нечесаную голову и даже прищурил глаза — слушал свои слова, как музыку.

— Ах, коли бы поехать нам туды всем полком!.. Жили бы мы, братики, в сердечной дружбе. Вместе бы сеяли, вместе жали... А в реке рыбка... А в ульях мед... А вечером выйдешь с хаты — луна в небе, як яечечко!..

Он с ненавистью поглядел на комиссара. И Амелин понял, что этот мечтательный голубоглазый солдатик — самый опасный для него человек.

— На что тебе армия? С кем воевать? — требовал ответа белорус. — Война-то вся. Ее товарищ Ленин окончил... Ён велел мужику скорей ехать до хаты, панский майонтек делить!.. А ты против?.. Ты не от Ленина! Ты дорогим его именем загородился, а сам от чужих приехал. Тебя убить надо. Братики, нам потребно его расстрелять и ехать сабе дале!

И опять станционный буфет до потолка заполнился криками, руготней, шумом. Зловредный белорус сумел повернуть дело так, что солдаты, не желающие вступать в Красную Армию, выходили не противниками Советской власти, а, наоборот, как бы защитниками ее от самозванца Амелина.

— Бей его, контру! Чего на него глядеть! — орали на комиссара со всех сторон. — Кащей! Дай ему от души, чтоб мозги на стенку!

Белоглазый Кащей уже ломился через толпу, размахивая своей каской. Побледнев от волнения и злобы, Амелин расстегнул кобуру браунинга.

— Видали? Ён, злочинец, стрелять нас хочет! — выкрикнул подстрекатель белорус. Но тут раздались и разумные голоса.

— Ну уж стрелять, — пробасил бородатый солдат. — Напугали парня до смерти... Пустите вы его с богом!

— Точно! Пускай катится! — поддержали бородача. — Еще отвечать за него... Вали отсюда, комиссар! Чеши, пока живой!

Толпа раздалась на две стороны, предлагая комиссару дорогу. Он подумал секунду, потом застегнул кобуру и, ни на кого не глядя, вышел из буфета.

Молчавший до этого подпоручик лениво поднялся со скамейки:

— Граждане свободной России! А чего вы, собственно, ржете? — сказал он, легко перекрыв солдатский гогот. — Комиссар-то правильно говорил... Кому нужна Советская власть? Только вам, обормотам. Так защищайте ее!.. Государство без армии — это урод. Черепаха без панциря. Каждый рад ее склевать!..

(Выйдя на перрон, комиссар Амелин жадно глотнул колючий зимний воздух, потом спрыгнул на путь и пошел быстрым шагом, чуть не побежал, туда, где у водокачки сопел привезший фронтовиков паровоз.)

— Турки на Кавказе наступают? Польский легион бунтует? — говорил подпоручик. — А немцы? Мир-то не подписан. Еще неизвестно, как оно обернется... А вы говорите — не с кем воевать! Сказали бы прямо: есть с кем воевать, да не хочется!

Митинг отозвался на речь подпоручика враждебным гулом.

— Землячки! — волновался тщедушный солдат. — Он нас позорит, разводит наглую контру, а мы уши развесили?.. Да кто его, элемента, в комитет выбирал?

— Гражданина Кутасова мы выбирали. Третья рота, — ответил рассудительный бородач. — За его боевую храбрость и человечество. А если он против шерстки говорит — так это он всегда... Такой интересный человек.

И опять солдаты закричали, заспорили все сразу.

Комиссар Амелин стоял на подножке локомотива «ОВ» (по-простому сказать, «овечки») и беседовал с паровозной бригадой.

— И нету из вас ни одного большевика?

— К партии не приписаны, но сочувствие имеем, — отвечал за всех машинист. — Да ты не финти, комиссар. Говори, чего нужно?

— Нужно и даже необходимо угнать отсюда этот паровоз. Прямо сейчас, сразу, сию минуту.

— А фронтовики, стало быть, тут останутся. — Машинист задумчиво комкал ветошь в черных ладонях. — А если они нам за это секим-башка?

— Не успеют.

Машинист поглядел на помощника, на кочегара и решился:

— Поехали. Садись, товарищ комиссар!

Амелин благодарно улыбнулся:

— Не. Я тут останусь.

— Останетесь? — Машинист даже перешел на «вы» от уважения к такому отчаянному человеку. — Ну, дело ваше.

Комиссар спрыгнул на землю, но тут же обернулся. Понимая бессмысленность просьбы, он все же сказал:

— Ребята, у вас у кого-нибудь хины нет? Малярия меня крутит — ужасное дело...

— Вот чего нет, того нет. — И машинист скрылся в будке.

Паровоз выдохнул струю мятого пара, дал отвальный гудок — так надо было по железнодорожным правилам — и поехал в темноту.

Этот гудок услыхали и те, кто был в теплушках, и те, что митинговали на станции. Комиссар увидел, как из дверей буфета повалили взбудораженные люди. Он поежился, вздохнул и пошел к ним навстречу. А не хотелось, ох как не хотелось.

Понявшие обман солдаты бушевали вовсю. Некоторые даже открыли стрельбу по удирающему паровозу — кто с колена, кто лежа. Но два фонарика на тендере, подмигивая, уходили все дальше.

Первым увидел комиссара белорус.

— Вось ён! Сам пришел!

Толпа с ревом кинулась к Амелину — и впереди всех, конечно, Кащей со своей страшной каской. Но добежать им не дали. На перехват бегущим вывернулась из-за пакгауза шестерка солдат с винтовками наперевес. Эти шестеро выстроились перед комиссаром, отгородили его от толпы колючим частоколом штыков. Командовал подмогой знакомый Амелину эстонец с трубочкой.

— Не трогать комиссар! — крикнул он сердито. — Мы полковая фракция большевики!.. Мы не позволим!

— Уно! Друг!.. Ты ж не понял! Он, черная душа, паровоз угнал!

— Все равно. Убивать не дам, — сказал эстонец Уно. — Эй ты, длинный... Одевай шапка, простудишься!

Он нахлобучил на голову Кащею его каску и припечатал по стальной макушке прикладом. Раздался гул, словно ударили в колокол. Кащей сел на землю, ошалело закатив глаза.

Толпа притихла. И в тишине послышался насмешливый голос подпоручика:

— Ай да комиссар. Всех обштопал!

Народный гнев сейчас же переметнулся на офицера, тем более что заступиться за него было некому.

— Яны, шельмы, сговорилися! — завопил белорус. — Гэтый нам глаза отводил, а гэтый тем часом паровоз увел!

— К стенке!.. Арестовать золотопогонника! — подхватили и другие. — Судить солдатским судом!.. Шагай, ваше благородие!

И Кутасова повели в кладовку при буфете: там имелись решетка в окне и замок на двери. А матрос-анархист Володя от лица всех сказал Амелину следующее:

— А ты, оказывается, политик. Словами убедить не смог, так решил обманом загнать в свою добровольную армию?.. Пустые хлопоты, напрасная надежда! Завтра утречком мы разлетимся отсюда, как вольные птицы чайки — которые мы и есть... А ты останешься скучать на этой ничтожной станции.

День этот, такой суматошный, наконец угомонился. На смену заступила ночь.

...На запасном пути, будто змея с отрубленной головой, протянулся эшелон без паровоза.

В теплушках было жарко — уголек-то рядом... Солдаты спали на нарах, доверчиво прижавшись друг к дружке — прямо как деревенские ребятишки на полатях. Один только белорус, притихший и грустный, сидел на корточках перед «буржуйкой», подкидывал ей в пасть антрацитную крупку.

...Спал на своем посту часовой, охранявший арестованного подпоручика. Караульный тулуп на нем был большой и теплый, словно стог, — в таком и не заметишь, как заснешь.

— Часовой! — позвал из кладовки сердитый голос Кутасова. — Часовой! Ты как смеешь спать?

— Никто и не спит, — пробурчал часовой и проснулся. — А? Чего тебе?

— Выпусти меня. Или переведи куда-нибудь... Тут мыши.

— Ну и чего?

— Ничего. Я их боюсь, — раздраженно и стеснительно признался подпоручик.

— Ох, и вредный ты человек!.. Нашего суда не боишься, а мыша боишься, — с неодобрением сказал часовой. И, засыпая, добавил: — Чего их бояться? Мыш чистый, он хлеб исть.

...Спал и комиссар Амелин на скамейке посреди станционного буфета — крутился на этой скамейке, как грешная душа на сковородке. Его пекла малярия.

Рядом сидел с винтовкой между колен эстонец Уно, посасывая свою трубочку-носогрейку, и жалостливо качал головой. Когда Амелин спихнул с себя полушубок — видно, не в первый раз, — Уно снова накрыл комиссара, потрогал ему лоб.

— У-у, какой горячий... Можно трубку прикурить.

Амелин вдруг приподнялся и схватил эстонца за обшлаг шинели.

— Часовой!.. Товарищ часовой!.. Пропусти меня к Владимиру Ильичу. Прошу тебя всем сердцем... Я ему объясню. Что ж это получилось? Не сумел... Не смог... А ведь я для революции жизнь свою...

— Лежи спи, — добродушно сказал Уно и попробовал уложить комиссара на скамейку. — У товарища Ленина только делов — слушать твои несчастья.

— Товарищ часовой!

— Я не часовой. Я стрелок Уно Партс... Охраняю тебя от всякие дураки... Не бойся, спи.

Комиссар смотрел на него не мигая, что-то соображал. Потом сказал отчетливо, словно и не в бреду:

— Матрос! Ты в корне неправ. — И он погрозил эстонцу строгим пальцем.

— Я не матрос. Я стрелок Уно Партс.

— Запомни, матрос, — продолжал комиссар, — Красная Армия не подавит свободную личность!.. Она даст простор...

Эстонец усмехнулся.

— Ты умный потом. Надо было тогда так красиво сказать! Теперь молчи, спи.

Амелин послушно улегся на скамью. Уно намочил из фляги-манерки тряпицу, пристроил комиссару на лоб и снова запыхтел своей трубочкой. Но не надолго. Комиссар рывком сел на скамейке и уперся в эстонца дикими малярийными глазами.

— Я стрелок Уно Партс, — сказал он тревожно. — А ты кто?

— Я тоже, — ответил эстонец.

Утро началось как-то непонятно. Сонными мухами ползали по перрону солдаты — кто с заплечным мешком «сидором», кто с чайником. Впрочем, чайники были ни к чему. Торчал, правда, из стены медный кран, и над ним имелась заманчивая над-

пись «КИПЯТОК». Но корытце под краном было до краев заполнено льдом, а из медного носика, словно замерзшая сопля, торчала сосулька.

Перед станционным буфетом сидел, грелся на зимнем солнышке эстонец Уно. К двери буфета была прилеплена бумажка «КОМИССАР 38-го ГРЕНАДЕРСКОГО ПОЛКА АМЕЛИН Д. С.».

Подошел рябой солдат, почитал эту бумажку, потом оторвал краешек: не из баловства, а для дела — соорудить самокрутку.

— Зачем портил? — строго сказал Уно.

Солдат огрызнулся:

— Ты, Уно Гансович, при своем комиссаре прямо как цепной бобик стал... И какой тебе в этом интерес?

Уно посопел своей черной трубочкой и неохотно сказал:

— Есть один интерес... Но это секрет.

— А ты поделись,— попросил рябой.— Я ведь, знаешь, не из колокольчиков. Языком зря бить не буду.

— Аустрийские ботинки,— сообщил эстонец, понизив голос.— Двойные подметки, спиртовой кожа... Тут медный заклепочки, тут и вот тут стальной подковки...

Солдат жадно ждал продолжения.

— Завтра, ну послезавтра комиссар будет получать целый вагон такие ботинки... Дадут добровольцам Красной Армии, а больше никто не дадут. А мне дадут. Две пары.

И эстонец с торжеством поглядел на рябого. Тот заволновался.

— Иди ты!.. Австрийские! Это ж неизносная обувка!

Подошел тщедушный солдатик, поднялся на цыпочки и тоже оторвал от комиссарской записки на козью ножку.

— Шамарин! — обрадовался ему рябой.— Слыхал, какая весть? Уно Гансович, ему можно! Он мужчина-кремень, трепать не станет!

Немилосердно тарахтя бензиновым моторчиком, к перрону подкатила дрезина. Молодцеватый железнодорожник выгрузил из нее два баула, белую корзину и молодую красивую женщину. Дрезина двинулась дальше, а пассажирка, бросив свои вещички без всякого призора, пошла, застучала каблучками по перрону. На ней была бархатная шляпка с черным птичьим крылышком и плюшевая шубка.

— Добрый день! — улыбнулась она, поравнявшись с Уно и его компанией.— Вы не скажете, где мне найти подпоручика Кутасова?

— Кутасова? Николай Павлыча? — переспросил тщедушный солдатик.— А чего его искать? Он здеся. Сидит под арестом, ждет суда.

— Почему? Какого суда? — ужаснулась женщина.

— Революционного... Возмездие, значит, ему будет.

Женщина всплеснула руками в маленьких черных варежках, оглянулась, ища помощи или хотя бы разъяснения, и наткнулась глазами на общипанную бумажку с надписью «...МИССАР 38-го...».

Она толкнула дверь обеими ладошками и рванулась внутрь.

— Фигурная дамочка! — сказал пришедший поглядеть солдат с желтыми усиками.— Кто ж такая? Жена или так?

— Да брось ты!— перебил рябой. Ему не терпелось договорить про ботинки.— Уно Гансович, давай. При нем можно. Это гроб-могила!

...Амелин стоял за буфетной стойкой, стесняясь своего вида: щеки намылены, в одной руке бритва, в другой портупейный ремень — для правки.

А приезжая стучала кулачками по стойке и выкрикивала в лицо комиссару:

— Вы его мизинца не стоите! Как же вы могли? Как вы посмели?.. Он три раза ранен! У него два Георгия!.. Да нет, не в этом дело... Он отказался присягать Керенскому! Он... А вы... Вы тут пьянствовали всю ночь!..

Она всхлипнула и прикусила варежку, чтоб не заплакать.

— Почему пьянствовал? — сумел наконец вставить слово Амелин.

Женщина кинулась на него с новой яростью:

— Вы думаете, я слепая?.. У вас руки дрожат, у вас вон какие круги под глазами. Вы отвратительны!.. Это вас надо судить!.. Боже мой! Боже ты мой!

Тут она расплакалась навзрыд.

— Да не сажал я его, — сказал Амелин. — Меня самого вчера чуть не шлепнули.

От удивления женщина даже перестала плакать.

— Обождите... А вы кто такой? Я думала, вы комиссар.

Амелин от стыда чиркнул бы себя по горлу бритвой — благо, она была в руке.

— Я и есть комиссар, — сказал он и покраснел. — Но меня, как бы вам выразить... Они меня не слушают. Не признают.

Жена Кутасова вытерла варежкой свои красивые глаза.

— Так что же вы сразу не сказали?.. Господи! И перед этим ничтожеством, перед этим пустым местом я унижаюсь битый час!..

И она вылетела из буфета так же неожиданно, как в нем появилась.

Комиссар торопливо обтер мыльные щеки полотенцем, надел полушубок, перекрестил его портупеей и тоже выбежал на перрон. Но женщины уже нигде не было видно. Зато прямо против двери стояла молчаливая, ожидающая чего-то толпа.

— Ботинки давай! — выкрикнули из толпы.

— Какие ботинки? — ошалел Амелин.

— Австрицкие! С подковками!.. Которые к тебе вагон едет!

Видно, и рябой, и мужчина-кремень Шамарин, и желтоусый солдат не утерпели, поделились таки с землячками.

— Товарищи, чего-то я вас не пойму...

Но тут из толпы вывернулся эстонец Уно и не дал комиссару договорить.

— Ребята! Если такое дело, я сам с ним буду потолковать!

Эстонец животом впихнул комиссара обратно в станционный буфет.

— Это я придумал ботинки... Ты боялся, ребята уйдут. Теперь никто не уйдут. Я их поймал, как мухи на липкую бумагу!

Но комиссар нисколько не обрадовался.

— Эх, товарищ Уно!.. Если уж большевики начнут народ обдуривать, тогда вообще... Большевик всегда говорит правду — даже если она самая неудобная.

Уно очень разозлился. Черная трубочка запрыгала у него во рту.

— Так! Так! Ты умник, а я глупый... Я за тебя пошел против свои полковые ребята! Караулил всю ночь, мокрая тряпка менял!.. Разве умный так делает?

Он повернулся к комиссару спиной и вышел из буфета.

Толпа за это время расположилась напротив дверей тяжелой подковой.

— Не хочет вам сказать, — доложил эстонец. — Хитрый, как три лисица!

...Амелин стоял посреди буфета в невеселой задумчивости. Дверь распахнулась, и в помещение прошли человек двадцать солдат — видимо, делегация. Уно тоже был с ними. Разговор начал рябой солдат.

— Гражданин комиссар, — сказал он мирно и рассудительно. — Мы четыре года из окопа не вылазили, сражались с Вильгельмом. И вот теперь заслуженно едем домой. А посмотри, как мы одеты-обуты. Хуже нищих побирушек.

Белорус в драной шинели шагнул вперед и опять, как вчера, показал свой башмак. Башмак щерился на комиссара щучьей пастью, полной гвоздиков-зубов.

— Товарищи дорогие! — взмолился Амелин. — Да нету у меня никаких ботинок. Нет и не будет!.. Даю вам в этом честное слово!

Уно спокойно выколотил трубочку о буфетную стойку:

— Ну? Что я вам сказал?.. Вот какой! Нет где пробу ставить.

Делегация возмущенно зашумела, и комиссар подумал, что этих людей не переубедишь, хоть бейся головой об стенку. А рябой говорил ему — уже с наскоком в голосе:

— Ты хитрый, Митрий! Но дядя Семен тоже умен... Никуда мы отсюда не стронемся, будем ждать. А как придет вагон — контрибуцию устроим, реквизироваем твои ботиночки! Вот и весь сказ.

— Нет, не весь, — возразил комиссар, начиная закипать от такого нахальства. — Вы тут останетесь? А на чьих харчах?

— На казенных. Мы есть войсковая часть!

— На сегодняшний день вы есть банда! Хотите оставаться здесь — дело ваше. Но полком вы можете быть, только если признаете меня за комиссара. Будете подчиняться. Ясно?.. А не то дам телеграмму по линии — и адью! Не будет вам ни хлеба, ни приварка...

Кладовку, где содержался под арестом Кутасов, сторожил все тот же огромный тулуп. Сменился только обитатель тулупа: теперь это был совсем молодой солдатик. Быстрым шагом подошел комиссар Амелин, скомандовал:

— Открывай!

— Почему такое открывай? — забеспокоился солдатик.

— Будешь прекекаться, сам туда сядешь. Я комиссар полка. Понятно?

Часовой неохотно открыл большой, с фунтовый калач замок. Амелин распахнул дверь и оторопел. Часовой виновато развел руками: не смог, мол, отказать. Дело в том, что в кладовке вместе с арестованным находилась его жена. Они сидели рядом на дощатом ларе, и подпоручик грел в ладонях ее озябшие руки.

Амелин не стал ругать часового, а сразу обратился к арестованному:

— Гражданин Кутасов! Вы, конечно, свободны. От лица солдат извиняюсь за постигшее вас беззаконие.

— Значит, в полку переворот? — усмехнулся Кутасов. — К власти пришли большевики?

Амелин как-то не мог шутить на такие темы.

— В общем, я теперь полковой комиссар. Они меня слушают.

— Поздравляю... Наташка, разреши тебе представить: мой друг и единомышленник, полковой комиссар Амелин.

— А мы уже знакомы, — сказала Наташа и доверительно улыбнулась Амелину. — Мы тогда оба погорячились. Правда?.. Но я на вас ни чуточки не в обиде.

Комиссар смотрел на ее милое курносое личико, и ему уже казалось, что все было именно так: он грубил, горячился, и Наташа вполне могла бы обидеться, но, по счастью, обошлось.

— Знаете что, — щебетала между тем Наташа. — Приходите к нам чай пить. Я коржики привезла — такие вкусные!..

Чем было заняться солдатам в ожидании австрийских ботинок? Прямо сказать, нечем. Курили, чесали языками.

Белорус в драной шинели — фамилия ему была Карпушонок — подсел на лавочку к эстонцу Уно.

— Имел бы я бумажку, закурил бы— да жаль табачку нема,— сказал Карпушонок вроде бы для смеха, но с тайной надеждой. Уно продолжал хлюпать своей трубочкой, будто и не слышал. Тогда белорус попросил:

— Братка, дай табачку кроху.

— Надо меньше петь и свой иметь,— ответил эстонец.

— Тады дай из трубочки потягнуть.

— Трубка, лошадь и жену не дам никому.

Карпушонок обиделся:

— У, черт нерусский!

— Ты сам черт нерусский!

— Жи́ла чухонская!

— Белорусский бульба... На, закури.

И Уно полез в кисет за табаком.

Кутасовы сняли комнатку у кого-то из станционных. От хозяев на стене остались картинки из «Нивы» и балалайка. Рядом новые жильцы повесили шашку и планшет подпоручика, крылатую Наташину шляпку.

Амелин сидел у Кутасовых в гостях и пил с подпоручиком чай. На тарелке посреди стола чернел последний осиротелый коржик.

— Я с детства тянулся книжки читать... Даже вот и в типографию поступил работать, именно чтобы прочесть все книжки, которые только напечатаны,— рассказывал Амелин. Наташа слушала, а сама занималась делом: выгружала из белой корзинки какие-то свои флакончики, коробочки.

— Я тогда воображал, что от хороших книг человек возвышается, становится не такой, как все... Не может уже допустить низость, грубость, буянство...

— Ха-ха,— хмыкнул Кутасов.

— А я, по правде сказать, и сейчас так думаю,— глядя в свою кружку, признался Амелин.— Хотя понимаю, что, может быть, и ерунда.

Наташа внимательно поглядела на него.

— Слушайте,— сказала она вдруг.— А вам трудно будет у нас... Ой, как трудно.

— Где у вас? — не понял комиссар.

— Ну, в армии...

— Армия — дело грубое,— согласился с женой подпоручик.— Жесткое... Даже жестокое...

— В каком смысле? — настороженно спросил Амелин.

— Она приказывает людям умирать и не спрашивает их согласия.

Комиссар решительно покачал головой:

— Буржуазная армия — да. А Красная Армия добровольная. Каждый знает, на что он идет.

— Милочка моя,— неприятно улыбнулся Кутасов.— Это вам хочется, чтобы так было. Потому что вы добрый человек. Вы и мухи не обидите...

Подпоручик повернулся к окошку, ширкнул согнутой ладонью по стеклу и протянул Амелину сжатую в кулак руку:

— Нате вам муху. Обидьте.

— Глупость какая-то,— сморщился комиссар.— Пустите вы ее!

— Я пошутил. Сами подумайте — ну какие зимой мухи? — И Кутасов разжал

пустой кулак.— Так вот, вы говорите — добровольная. Это значит, хочу воюю, хочу нет?.. Дудки! Как только начнутся серьезные дела, вы тут же введете воинскую повинность. Никуда не денетесь!

И подпоручик стал сердито пить свой остывший чай.

Наташе этот разговор был не особенно интересен. Она накинула на плечи оренбургский платок, забралась с ногами на койку и тихонько мурлыкала:

— В путь, в путь, кончен день забав.
В поход пора!
Целься в грудь, маленький зуав,
Кричи ура!

Амелину казалось, что Наташа поет очень хорошо. Он бы слушал и слушал.

— Много дней, веря в чудеса,
Сюзанна ждет...

— Наташка, что это ты поешь? — заинтересовался Кутасов.

— Так. Песенку.

— Она для строя годится. Напиши мне слова. Ладно? — И подпоручик повернулся к гостю.— А то они поют черт знает что. «Царь Ерманский», «Тетушка Аглая»... Новых-то песен нет.

— Видите, вы сами хотите новое,— уколол Амелин.

Кутасов пожал плечами:

— Конечно, новое. Новая армия — новые люди. Новый дух... Но основа-то, законы-то войны остаются старые!

— Законы войны тоже будут новые. Эта ведь война революционная.

— Вы человек штатский. Что такое законы войны, понятия не имеете. Но зато знаете, как их изменить... Поразительно!

— Мальчики, не ссорьтесь,— сказала Наташа жалобно.

Но Кутасов закусил удила:

— Если б вам велели построить новый курятник — ведь не смогли бы? Небось и рубанка в руках не держали... А строить новую армию беретесь!..

Если Амелин и обиделся, то не показал этого. Прихлебывая чаек, он задумчиво глядел на подпоручика.

Со скрипом отворилась дверь, и вошел тщедушный солдатик Шамарин. Уже в комнате он кашлянул для вежливости и спросил:

— Можно взойти?.. Товарищ комиссар, требуется подписать бумагу. Чтобы, значит, все было законным способом...

И он протянул Амелину заполненный крупными буквами тетрадный листок. Комиссар начал читать, и у него глаза на лоб полезли.

— Вы только послушайте,— повернулся он к подпоручику.— «Приговор полкового солдатского суда. За съедение взводного пайка консервов, который был выписан на весь взвод, солдата Мясоедова, как мародера и грабителя своих товарищей, казнить через расстрел...»

Возле водокачки мотались невысоко над землей желтые пятна света. Трое солдат с фонарями «летучая мышь» и еще двое с винтовками сторожили мародера Мясоедова. Мясоедов ждал, что с ним будет, покорно, как лошадь на живодерке. Кругом стояли молчаливые зрители. Быстрым шагом подошли Амелин и Кутасов.

— На что нам бумагу ждать? Стрелять его, злодея! — услышал комиссар. Это, конечно, агитировал Карпушонок. А рядом с фонарем в руке стоял Уно Партс.

— Товарищ Уно! — ужаснулся комиссар.— И ты тоже?

— Полковой комитет присудил. Ему мало стрелять, вор проклятый, — непреклонно сказал эстонец. — Ему надо руку перед смертью рубить! Как Финляндия!

— Шестеро банок говядины было — и он их беспощадно съел! — объяснил кто-то.

Среди прочих Амелин увидел матроса Володю. Тот глядел на происходящее с презрительной улыбкой. Ленточки его бескозырки змейками винтились на ветру.

— И ты тут, вольный альбатрос? — неприязненно спросил Амелин.

— Я был против, — ответил Володя. — Это в них играет озверелая мелкая буржуазность. Такие же рабы консервов, как и он.

Матрос вдруг поднял лицо к небу и показал пальцем на высокую красную звезду:

— Если сейчас на Марсе какой-нибудь головастик лупится в телескоп и видит весь этот гротеск — какого же постыдного мнения будет он о человечестве!

И анархист плюнул себе под ноги.

— Теперь слушайте меня, — отчетливо сказал комиссар, повернувшись к толпе. — Вот ваша филькина грамота...

Он порвал «приговор» на четыре части. Мясоедов обрадованно икнул.

— За этот самосуд, — продолжал Амелин, — я вас могу и обязан отдать под трибунал. Но я сделаю по-другому... Я, как полковой комиссар, распускаю ваш комитет — за дурость, за свирепость, за круглую неспособность руководить массой. И назначаю вам командира полка!

Раздался недовольный шум. Володя горько усмехнулся:

— Понятно, товарищ большевик. Еще один шаг вдаль от свободы. Кого же ты назначаешь? Себя?

Наташа стояла перед зеркалом, одну за одной вынимала из прически шпильки, и освободившиеся волосы мягко ложились ей на плечи. А шпильки она брала в зубы — больше некуда было деть. Вошел Кутасов.

— Слыхала шум?

Наташа утвердительно кивнула зеркалу.

— Это по поводу моей персоны. Товарищ комиссар поздравил меня полковником. Теперь я командир полка... И знаешь, я рад, просто рад.

Комполка Кутасов сел за стол и тоже стал готовиться ко сну — разбирать и чистить наган. Это у него было такой же привычкой, как чистить вечером зубы.

— А твой комиссар в меня влюбился, — сказала вдруг Наташа, шепелявя, потому что во рту мешали шпильки.

— Ах, ах, ах, — снасмешничал Кутасов. — В тебя, в макаку, все влюбляются.

— Все не все, а он влюбился... Он похож на Алешу Карамазова, — Наташа обернулась к мужу. — А вдруг я в него тоже влюблюсь? Что тогда будет?

— Что тогда будет? — рассеянно переспросил Кутасов. — Тогда я его застрелю.

Он нажал спуск револьвера, проверяя, как ходит барабан.

В путь! В путь! Кончен день забав!
В поход пора!
Целься в грудь, маленький зуав!
Кричи ура!

Эту новую строевую песню пела третья рота второго батальона, направляясь на ученья. Полк ожидал, выстроившись на пристанционных путях.

Ать! Два! Веря в чудеса,
Сюзанна ждет!
У ей синие глаза
И алый рот!

Третья рота заняла свое место на левом фланге.

Командир полка Кутасов подошел к самому краю перрона. На шинели у него теперь не было погон — это Кутасов сделал уступку новой власти.

— Ребята! — сказал он своим далеко слышным голосом.— Для полковых учений плац я вам выбрал довольно непривычный. Но это с расчетом. Позиционная, окопная война позади. Готовиться надо к войне полупартизанской — в лесу, на железных дорогах, в городах... Засим приступим.

Стена строя дрогнула, распалась на кирпичики взводов.

— Так. Опять муштра, опять долбежка,— это сказал матрос Володя. — А где же комиссар? — допытывался анархист.— Завертел эту позорную карусель — и в кусты?

— Комиссар болен. Малярия,— сухо ответил комполка.

— На меня не рассчитывай, гражданин подпоручик. Я в этом не участвую.

— А я бы вас и не пустил в строй. Одеты не по форме. Мне нужен солдат, а не адмирал Нельсон.

— Я не адмирал Нельсон хотя бы потому, что у меня во лбу два глаза. И каждым из них я вижу тебя насквозь!

Анархист отошел к скамейке и сел, скрестив руки на груди.

Между тем полковые ученья уже начались. В тупике стояла (с давнего, видно, времени) платформа, груженная сеном в кипах. Теперь это сено пошло в ход. Часть кип солдаты разложили вдоль путей и прыгали на них с крыши вагона, с мостика водокачки. А третья рота наделала из сена чучелок и со свирепым «ура» побеждала этих чучелок в штыковом бою. Занятия были солдатам не в тягость, даже наоборот: куда лучше, чем безделье.

Кутасов прогуливался взад-вперед по перрону, наблюдал за ученьями. А матрос наблюдал за Кутасовым — сидел и не спускал с него немигающих глаз. Так смотрит кошка на воробья: навряд ли схватишь, а хочется.

Комиссара опять трясла неотвязная малярия. Он лежал на топчане в станционном буфете, и на него курганом были навалены солдатское одеяло, полушубок, чья-то шинель, а поверх всего — Наташина шубка.

Сама Наташа возилась у «буржуйки»: подсевала в нее уголек.

Амелин открыл глаза и увидел прямо над собой вывешенное для просушки свежевыстиранное белье. Рубаха тянула к нему сверху мокрые рукава. Рядом висели кальсоны и полотенчико. Комиссар посмотрел на Наташу с тревожным вопросом.

— Угу,— улыбнулась она.— Я сделала обыск и все грязное постирала.

Амелин сделался прямо пунцовый.

— Наталья Владимировна!.. Ну как же это так? — сказал он с невыразимым страданием.— Кто угодно, только бы не вы!

— Неужели я хуже всех?— невинно спросила Наташа.

— Лучше... Вот поэтому мне просто невозможно...

Тут в голову Амелину пришла еще одна неприятная мысль.

— А если ваш супруг узнает? Что он скажет?

— Не дай бог! — засмеялась Наташа.— Он скажет: могла бы и мне постирать!..

Ученья продолжались. Солдаты стреляли по движущейся мишени. Мишень была самодельная: фанерный немец в каске с острым шишом. Его приладили к вагонному скату. Когда скат ехал по рельсам, немец то высовывался, то нырял вниз.

Сейчас по нему вел огонь эстонец Уно. Он совсем не по-уставному сидел на снегу, раскинув ноги циркулем, и стрелял. Всегдашняя трубочка дымилась у него во рту.

— Ба!.. Ба!.. Ба!..— сказала коротенькая винтовка-драгунка, и на мишени появились три дырки.

К Кутасову подбежал бородатый солдат, командир роты.

— Гражданин комполка! Патроны кончаются... Нам бы сейчас...

— Погоди, Камышов,— остановил его комполка.— Ты в армии не первый день... Подойди, как положено — отдай честь!

Матроса Володю пружиной подбросило со скамейки: он своего дождался.

— Товарищи! — позвал он яростно.— Вали все сюда! Золотопогонная измена!

Ровный ход учений сломался. К перрону стали сбегаться солдаты.

— Он заворачивает к старому режиму!.. Честь ему отдавать! — Матрос уперся своими бешеными глазами в холодные кутасовские. — Мы тебе быдло, мы тебе хамье, а ты нам — ваше благородие?

— Ваше высокоблагородие,— мрачно поправил Кутасов.— Я ведь как бы полковник.

— Ты эти шуточки брось, зародыш Бонапарта!.. Ты хочешь по нашим горбам шагнуть к пьедесталу власти!

— Хватит!.. Поиздевались! — заорали солдаты. Разом припомнились старые обиды: не на Кутасова — на все офицерство.— Дисциплина бьет нижнего чина!..

— Шкура! Дракон! Царский опричник! — поддавал жару матрос.

На перрон вскарабкался Карпушонок. Без него, конечно, не могло обойтись.

— Братики! Мы перед ним хлопы, ён над нами пан!.. А нехай ён сам честь отдаст! Всему нашему полку!..

— И в тот же год мама...— рассказывал Наташе комиссар,— померла, даже и не поболела нисколько.

— Так это же хорошо?

— Нет... Полежала бы, отдохнула перед смертью. Она ведь всю жизнь не отдыхала... И вот я тогда еще подумал: если женюсь, я жене не велю работать. Всё буду сам. Пол помыть или даже сготовить — это я не стыжусь... А она чтоб только светила в нашей жизни. Вы ведь знаете, бывают такие женщины, от которых в доме не только теплота, но и свет.

Наташа тихо засмеялась.

— Дай вам бог счастья... Но таких женщин не бывает.

— Бывают,— грустно сказал Амелин, боясь поглядеть на нее.

За окном торопливо прогремели солдатские каблуки. В буфет влетел эстонец Уно — с вытаращенными глазами и на этот раз без трубки во рту.

— Комиссар, беги скорей! Командира полка хотят убивать!..

Кутасов — без фуражки, в распахнутой шинели — стоял у стены пакгауза. Прямо напротив него растопырился на своих трех ногах пулемет «гочкис», а кругом столпился весь полк.

— В последний раз предлагаю! — сказал матрос Володя.— Отдай трудовому народу честь!

Кутасов презрительно молчал.

— За свое ослиное упрямство ты можешь заплатить башкой,— серьезно предупредил матрос.

— Ништо! — крикнул Карпушонок. — Ён зараз нам в ножки поклонится!

Он лег за пулемет. Второй номер — это был белоглазый Кащей — поправил жесткую металлическую ленту, и «гочкис» дал по Кутасову длинную очередь. Вернее, не по Кутасову, а повыше его головы. На стенке появилась длинная пунктирная линия.

Посыпалась известковая пыль. Волосы Кутасова сразу побелели, будто он поседел от страха. Но если комполка и напугался, то виду не показал. Стоял, отставив ногу, и насильно улыбался.

(Вдоль путей к пакгаузу бежали Амелин, Уно и Наташа. Наташа плакала на бегу, а Уно — тоже на бегу — кричал ей в ухо:

— Не плачь, не плачь! Я шутил. Никто не будет убивать!..)

Теперь над головой Кутасова были уже две черные пунктирные линии. Бородатый комроты не выдержал:

— Гражданин командир! Да отдай ты им честь. Ну их к лешему!

— Отдай, не связывайся, — поддержали в толпе. — Отдай честь!

— Честь я никому не отдам, — сказал Кутасов и усмехнулся невеселой волчьей улыбкой. — Она у меня одна. Отдашь, а где новую взять?

— Огонь! — скомандовал матрос Карпушонку. Новая очередь легла пониже, чуть не над самой макушкой упрямого комполка.

— Отдашь?

Ствол пулемета опустился еще ниже, глянул прямо в лицо Кутасову. И в этот момент из-за угла пакгауза выбежал Амелин.

Уговаривать и рассуждать не было времени. Комиссар подскочил к исчерченной пулями стене и стал рядом с Кутасовым.

Карпушонок крякнул, скривился — и все-таки нажал гашетку. Но матрос подшиб ногой ствол пулемета, и «гочкис» выплюнул последнюю очередь куда-то в небо...

Наташа плакала, уткнувшись лицом в шинель Уно. А эстонец осторожно, чтоб не толкнуть ее, доставал из кармана кисет и трубку.

— Зачем плакаешь, молоденький девчонка?.. Все хорошо! Все хорошо!..

По перрону шли Кутасов и комиссар, а за ними охрана — двое солдат-большевиков с винтовками и гранатами.

— Отдание чести категорически отменено! — внушал комиссар, клацая зубами от злости и от малярии. — И зачем оно вам?.. Это что, тоже закон войны?

— Да, закон, — стоял на своем Кутасов.

— А ну вас!.. И вообще, надо понимать, с кем имеете дело. Это пока еще не воинская часть, а так... шарага!

Кутасов ухмыльнулся.

— Нет, милочка моя. Вот тут вы ошиблись. Это полк прекрасный — бывалый, дружный... Фронтовики! Я бы с ними до Индии дошел, как Александр Филиппыч.

— Какой Александр Филиппыч?

— Македонский.

Перед дверью знакомой кладовки Кутасов резко остановился.

— Сюда? Я сюда не пойду.

— Опять двадцать пять!.. Это для вас единственно безопасное место!

— Да я про другое, — смущенно буркнул Кутасов. — Тут мыши... Я их боюсь.

Амелин даже растерялся.

— Ну, я не знаю... Ну хотите, я вам сюда кошку принесу?

— Кошек я тоже терпеть не могу.

Наташа сидела, съежившись, у «буржуйки» в станционном буфете. Вошел Амелин, поглядел на нее удивленно и обрадованно.

— Можно я у вас посижу?— попросилась Наташа.— Я дома боюсь.

— Наталья Владимировна, зачем же вы спрашиваете? — Амелин стал торопливо застилать свою раскиданную постель.— Да вы не переживайте. Как-нибудь уладится.

— Ну почему они на него? Ведь он очень хороший... Вы знаете, он даже добрый.

— Николай Павлович?.. Да,— согласился Амелин.— Он у вас...

Комиссар не докончил. Под его подушкой, плоской и твердой, как ржаной корж, лежал, оказывается, пакет. Серый пакет, прошитый ниткой и засургученный.

— Это вам,— объяснила Наташа.— Его еще ночью привезли. Когда вы бредили.

— Тут написано — «срочно»,— мягко укорил Амелин.

— Ах, господи... Они всегда пишут «срочно».

Комиссар сломал печать, вытащил депешу. И, как всегда бывает, в глаза ему бросились самые главные строчки: «...вероломно нарушив перемирие, немцы перешли в наступление широким фронтом. С получением сего вам надлежит...»

— Что они вам пишут?

— Это секретное.

Он сидел ссутулившись, уставя глаза в какую-то непонятную ей точку.

— Плохие новости?

— Хуже не бывает.— Амелин не жаловался, просто думал вслух.— Хоть бы Николай Павлович был... А что ж я могу один?

В дверь крепко постучали — наверное, прикладом. Вошли Карпушонок, матрос Володя, Уно и бородач Камышов. Все были при винтовках, даже у матроса торчал за плечом кавалерийский карабин.

— Извините за беспокойство,—вежливо сказал Володя Наташе и сразу отвернулся к комиссару.— Мы к тебе пришли, как полковой комитет.

— Комитет я распустил,— жестко напомнил Амелин.

— Ты слушай, а не петушись. Без комитета сейчас нельзя. На нас идут немцы.

— А вы откуда знаете? — вскочил комиссар.— Это сведения секретные!

Уно вынул изо рта трубочку.

— Пойди на улицу, одевай очки и увидишь свой секрет... Без очки тоже увидишь.

По дороге, ведущей к станции, неспешно двигался германский полк — пехотинцы в зеленых шинелях и плоских фронтовых касках, обоз, пушки, гаубицы. В орудия были впряжены пегие першероны — по шесть битюгов в упряжке. Немцы чувствовали себя уверенно, даже разведки не выставили — чего им было бояться?..

С балкона станционной башенки Амелин смотрел на приближающегося врага в бинокль. Рядом топтался начальник станции с обмотанной бинтами головой.

А 38-й гренадерский выстроился вдоль путей, молчаливо ожидая приказа.

Амелин опустил бинокль и рванулся вниз по винтовой лесенке.

Перед арестантской стоял тулуп — стоял сам по себе, свесив пустые рукава.

— Николай Павлович! — закричал еще на бегу Амелин.— А где часовой?

— Побежал воевать с немцами,— сказал из кладовки голос Кутасова.

— И ключ унес?.. Николай Павлович, я сейчас!..

— Не надо! — запретил комполка. В зарешеченном окошке появилось его лицо: видимо, Кутасов встал ногами на ларь, заменявший ему койку.— Говорите быстро, что происходит.

— Немцы от нас в верете... Примерно полк...
— С артиллерией?
— Да. Шесть орудий.
— Что думаете делать?
— Наши к бою готовы,— твердо сказал Амелин.— Умрем, а станцию не отдадим.
Кутасов на секунду прикрыл глаза, соображая.
— Приказ будет такой. Не умирать, станцию отдать. Уступить без боя!
— То есть как? — вскинулся комиссар.
— Вот так, и никак иначе! — Когда Кутасов хотел быть неприятным, у него это хорошо получалось.— Их больше, они сильнее. Значит, надо ударить внезапно, в самом неожиданном месте... И обязательно выключить из боя их артиллерию. Не то нам капут... Ставьте один пулемет на водокачку...
— Да что ж мы так разговариваем! — опомнился Амелин.— Я сейчас за ключом!
— Успеется!.. Значит, пулемет на водокачку. Пулеметчиком туда — этого растрепанного, который по нас с вами стрелял. Его фамилия Карпушонок... И еще нужен храбрый и сравнительно интеллигентный человек... Ага! Братишка-матрос...

Теперь на станции ни одной серой шинели не было видно; зато кишмя кишели зеленые германские.
Пристанционный пятачок был забит орудиями и обозными фурами.
Два обер-лейтенанта и седоусый гауптман — в шинели с меховым воротником, в обтянутой фетром остроконечной каске «пикельхаубе» — разговаривали на перроне с начальником станции. Начальника станции изображал матрос Володя. На нем была красная фуражка и чужая железнодорожная шинель.
— Мы хотим получить пять пульманов для лошадей и шесть платформ для артиллерии,— объяснял гауптман.
— Яволь, яволь,— поддакивал Володя по-немецки, хотя офицер говорил с ним на чистом русском языке.
— И мы хотим получить тридцать чистых пустых вагонов для наших солдат.
— Яволь, яволь,— угодливо кивал Володя.
Маневровый паровозик «кукушка» — чумазый и расторопный, как мальчишка-подмастерье,— уже подтягивал с запасного пути вереницу красных вагонов. Состав остановился напротив перрона.
— Айн момент,— извинился Володя перед немцами, подошел к станционному колоколу и ударил в него три раза.
По этому сигналу двери теплушек раздвинулись, оттуда полетели гранаты, с криками полезли серые русские шинели. С подножки паровозика спрыгнул комиссар. Размахивая браунингом, он побежал вдоль перрона. А за ним солдаты с уставленными вперед гранеными жалами штыков.
Матрос Володя рванул из-за пазухи наган.
— Битте! — сказал он с удовольствием и выстрелил в грудь гауптману.
...С водокачки бил по немцам пулемет. Карпушонок стрелял короткими очередями — по-крестьянски расчетливо и по-снайперски метко.
...Перрон уже очистили от немцев. Запыхавшийся Амелин подбежал к дверям кладовки, где все еще томился Кутасов.
— Николай Павлович! — жалобно крикнул комиссар.— Вы не поверите... Дурак часовой потерял ключ!
И Амелин стал выворачивать замок, действуя браунингом, как рычагом.

— Да черт с ним! — орал Кутасов через решетку.— Посылайте роту, чтоб ударить по обозу! Главное — не дать им увезти пушки!

Мимо пробегал Уно. Он поглядел на замок и отцепил от пояса гранату.

— Сейчас делаем ключ.

Вынув из «лимонки» запал, он сунул его в скважину кованого лабазного замка. Потом ударил по запалу пяткой приклада. Хлопнул маленький взрыв, замок развалился, и Кутасов наконец выскочил на волю.

...Напавшим на обоз отрядом командовал матрос Володя. Он чувствовал себя, как рыба в воде. Вот когда можно было показать себя! Матрос отстреливался от немцев из нагана и одновременно рубил кортиком орудийные постромки, отгонял битюгов. Испуганные першероны метались по площади, трамбуя снег мохнатыми копытами.

...Рядом с депо было кладбище старых вагонов. Сбившиеся в груду хопперы, теплушки, классные служили надежным укрытием. Здесь закрепились выбитые со станции немцы. Дюжина немецких пулеметов пошла хлестать свинцовым ливнем, заставила наших залечь.

Амелин, по-прежнему с пистолетом, и Кутасов лежали за кучей антрацита.

— Дима,— сказал вдруг Кутасов.— Вы что, очень хороший стрелок?

— Да нет, не особенно,— смущенно ответил Амелин, который стрелял сегодня первый раз в жизни.

— Ну так спрячьте свой браунинг. Вы командир, ваше оружие — батальоны и роты. И, конечно, голова... А пистолет — это личное оружие, для личных дел.

Кутасов поднялся на ноги и, низко пригнувшись, перебежал к другой куче угля, где лежал Уно Партс. Они заговорили о чем-то — Амелину не слыхать было, о чем.

Немцы между тем приободрились. Под защитой пулеметов первые их цепи стали выходить из укрытия.

За спиной Амелина послышался визг железа. Комиссар повернул голову.

Человек двадцать солдат катили по рельсам платформу, груженную сеном. Эстонец Уно плеснул на сено керосин из железнодорожного фонаря и поджег. Потом той же спичкой прикурил свою носогрейку и стал смотреть, как платформа, набирая скорость, идет под уклон — в сторону немцев.

Все быстрее неслась платформа, все жарче разгоралось сено; пламя взметнулось чуть ли не до неба. Полыхая огненным хвостом, словно комета, платформа врезалась в кладбище вагонов.

И не выдержало, драпануло грозное германское войско. Заткнулись пулеметы, тараканами с пожара побежали во все стороны немцы. А наши поднялись в рост и с бесшабашным отчаянным «ура» пошли вперед...

Бой кончился. Победители складывали на перрон трофейное оружие: винтовки, гранаты, офицерские палаши и парабеллумы. Хозяйственный бородач Камышов, мусоля карандашик, писал реестр.

Шедший мимо комиссар остановился, поглядел и отправился дальше.

На черном от мазута и крови снегу неудобно, как лежат только неживые, лежал убитый немец. Карпушонок, присев на корточки, снимал с него ботинки, резал сыромятные шнурки германским ножевым штыком.

— Ты что делаешь? Прекрати мародерство! — возмутился комиссар.— Ты же гражданин Советской Республики!

Карпушонок выпрямился, прижимая к груди немецкий ботинок.

— Я гражданин... У мене хата небом крыта, ветром шита!.. — Губы у него кри-

вились, дрожали, он с трудом выговаривал слова.— Мои детки як совята — не спят ночью, с голоду кричат!.. Мне у гэтых ботинках не ходить. Я бы их сменял... На поросеночка.

К невыразимому смущению комиссара Карпушонок вдруг заплакал. Громко всхлипывая, он кинул обземь ботинок.

— На, зарой их в землю с тым германцем!.. Коли гэто правильней, чем моим деткам отдать!

Белорус вытер щеки и нос драным рукавом и пошел от Амелина, спотыкаясь о шпалы. А комиссар сказал — с презрением к себе и с жалостью к Карпушонку:

— Черт с тобой... Бери.

Солдат вернулся, не глядя на комиссара, подобрал ботинки и стал связывать их шнурками.

Пристанционный пятачок стал похож на хорошую ярмарку. Торчали к небу оглобли немецких фургонов, топотали и фыркали битюги. Весело шумели, толклись между повозками солдаты — все охмелевшие от удачи, от победы.

Комиссар пробирался через праздничную толпу, грустно размышляя о том, что он все-таки нетвердый и безыдейный человек, раз уступил Карпушонку с такой легкостью.

— Товарищ комиссар! Милый! Ты где ж гуляешь? — теребили со всех сторон Амелина.— Открывай митинг! Душа разговора просит!..

Лицо комиссара разгладилось. Нет, ничем нельзя было испортить сегодняшний замечательный день. Амелин влез на зарядный ящик.

— Товарищи! Ребятки! У меня к вам разговор недолгий... Сегодня вы отогнали немцев, и об этом вашем подвиге я послал телеграмму товарищу Ленину... Но германские войска наступают по всему фронту, и республика в большой опасности... Я снова призываю вас — вступайте в ряды Красной Армии! Кто согласен— прошу поднять винтовку!

И сразу над площадью вырос колючий ельник штыков.

— Согласны!.. Записывай!.. Твоя взяла!

— Вот и ладно,— счастливо улыбнулся комиссар и вытащил из-за пазухи свою тетрадку (пригодилась наконец).— Кто хочет сказать несколько слов к моменту?

— А чего говорить! — Вперед протолкался тщедушный солдатик.— Давай, комиссар, пиши меня первого!

— И писать нечего! — пробасил бородач Камышов.— Всем полком вступаем... Берешь весь полк?

— Беру с радостью и удовольствием,— засмеялся комиссар.— Вот я пишу у себя в поминальнике: 38-й гренадерский полк пожелал коллективно вступить в ряды РККА... — Комиссар запнулся.— Какое у нас число?

— С утра десятое было! — крикнул кто-то, но его поправили:

— Какое тебе десятое!.. Это по-старому десятое, а по-советскому двадцать третье!

(Новый календарь ввели всего неделю назад, привычки к нему еще не было.)

— Правильно,— сказал комиссар.— Десять плюс тринадцать... Так и запишем — двадцать третье февраля одна тысяча девятьсот восемнадцатого года... Но, товарищи, если вы хотите всем полком, то нужна круговая порука. Есть такой параграф.

— За меня поручитесь? — повернулся к полку Камышов.

— Поручимся! Поручимся!

Бородач снял папаху, поклонился однополчанам и веско сказал:

— И я за всех ручаюсь.

— За меня поручаетесь? — спросил Уно Партс.

— Ручаемся! — закричали солдаты.

— И я за всех ручаюсь... Даже за эта маленькая Карпушенция!

— И я, братики, за вас поручаюся,— растроганно сказал Карпушонок.

На ящик вскочил матрос Володя. Он поднял руку и дождался полной тишины.

— Волк никогда не может оглянуться, потому что так устроена анатомия его хребта. Но человек не волк. Он может и должен оглядываться назад, на свои прошедшие ошибки — чтобы не повторить их никогда... Вчера я ненавидел одного человека, готов был порезать его с пулемета — а сегодня он вел меня в бой за революцию. И я первый хочу поручиться за него!

— Это правильно, граждане! Это золотые слова! — закричал солдат с головой, обмотанной пегим от крови бинтом.— Давайте все с любовью и доверием поручимся за геройского нашего командира, который тихо стоит в стороночке... За Кутасова Николая Павловича!

— Даешь!.. Ура!.. Качать его! — заорали солдаты. Комиссар с гордостью, как будто это его собирались качать, смотрел на Кутасова. А тот провел ладонью по вдруг осунувшемуся лицу, выступил вперед и сказал глухо, непохоже на себя:

— Спасибо, друзья... Спасибо. Но служить в Красную Армию я не пойду. Тут наши дорожки расходятся...

Наташа накачивала примус. Он завывал, сопротивляясь, маленькая синяя папаха огня капризно моталась над горелкой.

— Вы думаете, я с жиру бешусь... Да поймите же, это я теряю, а не вы! — объяснил Амелину Кутасов. — Я военный человек — каждой своей жилочкой... Даже фамилия у меня военная: кутас — это кисточка на солдатском кивере...

Примус наконец разжегся, и Наташа поставила на него медный чайник.

— Аллах его знает, как я буду дальше жить,— говорил Кутасов.— У меня же нет никакого ремесла, кроме военного!.. И все равно...

— Да зачем другое? Ваше ремесло сейчас самое необходимое! — В сердце у Амелина мешались недоумение, печаль, досада.— Вы нужны Советской власти... И она вам тоже нужна! Я же знаю.

— Нужна,— согласился Кутасов.— Не только мне — всей России нужна... Конечно, много сейчас дикости, грубости, крови. Но я солдафон, армеут — мне это легче понять и принять, чем другим. Без крови побед не бывает!

— Так в чем же ваше препятствие, я не пойму,— начиная раздражаться, спросил Амелин.— Офицерская честь не позволяет?

Кутасов тоже ощетинился.

— Угадали, милочка моя. Я готов сражаться с немцами, французами... Готтентотами! Ирокезами!.. Но со своими русскими не буду.

Наташа тревожно глядела в их сторону.

— Граждане, чай вскипел!

Но никто не обратил на нее внимания.

— А какие русские вам свои? — допытывался комиссар.— Я или Каледин с Корниловым?

— С Корниловым и Калединым не знаком. А вот с их офицерами, со многими, вместе учился, вместе сидел в окопах... И воевать против них не считаю возможным.

— Да эти однокашники ваши — они для вас выйдут хуже всяких ирокезов! — не выдержал, повысил голос Амелин.— Николай Павлович! Я на вас с первого дня смотрел снизу вверх. И мне это ничуть не было стыдно. Что делать, раз человек такой высокий. Смотришь снизу... А сегодня вы вот говорите, говорите, а я сижу, думаю: ну прямо как мальчонка рассуждает. Неужели ж я умнее его?

— Коля, Дима! Зачем вы спорите? Ведь вы не знаете, что будет завтра... Хотите, я вам погадаю? Тогда все станет ясно.

И Наташа подошла к столу.

— Отстань! — отмахнулся Кутасов и продолжал самым своим неприятным голосом.— Конечно, вы умнее. Вы же комиссар, а я беспартийная шушваль!..

— Ну давайте я вам погадаю! — приставала Наташа. Голос у нее был веселый, а глаза испуганные.— Дима, Коля, дайте сюда руки!

Кутасов пожал плечами и дал жене руку — знал, что все равно не отвяжется. Нехотя протянул руку и Амелин.

— Нет, надо левую! — И Наташа затараторила, как профессиональная гадалка.— Вам никогда не надо ссориться, судьба велит вам быть друзьями... Вот эта линия — самая главная. Это линия жизни...

Наташа свела их ладони вместе, так что они коснулись краешками.

— Смотрите, у вас эти линии совсем похожи. Значит, у вас одна судьба. Не смейте ругаться!..— Она болтала всякий вздор, не умолкая ни на секунду: боялась, что опять вспыхнет ссора.— Вы будете всегда вместе. Впереди у вас долгая жизнь и блестящая карьера... Вы оба станете генералами...

— Наталья Владимировна,— грустно усмехнулся Амелин,— в Красной Армии нет генералов.

— Иди, Наташа. Ведь мешаешь.— Кутасов решительно высвободил ладонь.— Нет, Дмитрий Сергеевич. Линия жизни у нас с вами разная... Теперь о делах. Прошу вас меня демобилизовать.

Наташа накинула платок, вышла из комнаты.

— Демобилизовать не имею права,— ответил комиссар, помедлив.— У вас призывной возраст. Не хотите быть командиром — должны служить рядовым...

— И на том мерси,— сказал Кутасов, позеленев от злости.

— Да нет... Конечно, я вас отпущу. Езжайте, куда хотите.

Амелин поднялся и стал надевать свой полушубок.

— А чай пить? — буркнул Кутасов.

— Спасибо. Не хочется.

Комиссар вышел в сени. Там зябла, ожидая его, Наташа.

— До свиданья, Дима,— сказала она тихо-тихо: не хотела, чтобы слышал муж. Амелин понял это, заволновался, вдохнул воздух, чтобы сказать какие-то важные слова на расставанье, но так ничего и не сказал. Они стояли в полутемных сенях и смотрели друг на друга.

— В путь, в путь, кончен день забав.
В поход пора, —

напевал за стенкой Кутасов.

Наташа приподнялась на цыпочки и поцеловала Амелина в подбородок: наверное, хотела в губы, но не дотянулась. Потом молча побежала в комнату. Оттуда доносилось:

— Целься в грудь, маленький зуав.
Кричи ура!..

Амелин постоял еще секунду, распахнул дверь на улицу и шагнул в темноту.

В одной из теплушек еще не спали. Сидели вокруг накаленной, прямо-таки вишневой «буржуйки» и, как всегда, спорили.

— А я кажу — ён из самых-самых бедняков! — убеждал Карпушонок.— А то чего бы ему за нас стараться?

Матрос Володя надменно улыбнулся.

— Глупое и даже примитивное рассуждение. Если хочешь знать, он был единственный наследник миллионного богатства... Но он отрекся от него. Сменял это золото на железо арестантских кандалов...

В двери показалось лицо Амелина. Ему сейчас не хотелось идти к себе.

— Вот с кем бы я хотел поговорить,— продолжал свою речь матрос.— Поговорить, поспорить о разных идеалах... Я его уважаю, как очень великого человека.

— Кого это? — спросил комиссар, влезая в теплушку.

— Товарища Ульянова-Ленина... Но ко всей твоей партии и лично к тебе это не относится,— предупредил Володя.— Я продолжаю ехать на платформе анархизма.

— Комиссар! Ты питерский... Ты до Ленина доходил? — спросили из темноты.

— Не пришлось,— смущенно признался комиссар.

— Я если товарища Ленина увижу, я ему сразу пожалюсь,— сказал солдат Мясоедов.— Так, мол, и так, питают нас слабо.

— Мясоед! Ты знаешь, зачем у человека два ухи? — сердито спросил эстонец Уно.

— Ну? — сказал Мясоедов и на всякий случай отодвинулся.

— Затем, чтоб удобней отвинтить ему голову. Если он булькает всякую глупость.

У самой печки сидел бородач Камышов и занимался делом: плавил в жестянке из-под консервов олово — отливать ложку. Он тоже вступил в разговор:

— А я, если бы с Владимиром Ильичем повстречался, ничего бы с ним не спорил, не просил... Но я бы с ним обязательно поздоровкался... За ручку.

— Зачем?

— Ни за чем... Чтоб от сердца к сердцу ниточка протянулась.

Присяга

В хороший весенний день 1918 года первые отряды РККА принимали присягу в Москве, на Красной площади.

Серо-зелеными прямоугольниками, лицом к Кремлевской стене, замерли полки и батальоны — замерли в полной, совершенной тишине. Микрофонов не было, и такая тишина требовалась для того, чтобы услышать голос Ленина.

Председатель Совнаркома РСФСР вместе с другими членами правительства стоял на трибуне и читал своим немного картавым решительным голосом:

— Я, сын трудового народа, гражданин Советской Республики, принимаю на себя звание воина рабочей и крестьянской армии...

— Я, сын трудового народа, гражданин Советской Республики, принимаю на себя звание воина,— прогудело над площадью. Это красноармейцы повторяли вслед за Лениным первые слова торжественного обещания.

— Я обязуюсь строго и неуклонно соблюдать революционную дисциплину и беспрекословно выполнять все приказы командиров,— продолжал читать Ленин.

— Я обязуюсь строго и неуклонно соблюдать революционную дисциплину,— гулко повторила площадь.

На тротуарах — у храма Василия Блаженного, у Верхних торговых рядов — толпились притихшие москвичи. Среди других стоял тут и Николай Павлович Кутасов — до обидного штатский, в долгополом бобриковом пальто и картузе с наушниками.

— Все свои действия и мысли направлять к великой цели освобождения всех трудящихся,— присягала Красная площадь.

И Кутасов поймал себя на том, что его губы шевелятся, повторяя простые и торжественные слова о солдатском долге.

Ленин вдруг перестал читать. Он передал листок с текстом присяги стоящему рядом длинноусому военному — главкому, а сам повернулся и пошел с трибуны.

— Я обязуюсь по первому зову Рабочего и Крестьянского Правительства выступить на защиту Советской Республики...— Теперь присягу зачитывал главком.

— Я обязуюсь,— повторяла площадь.

— Выступить на защиту Советской Республики,— беззвучно шептал Кутасов.

Сойдя вниз, Владимир Ильич встал в строй к бойцам того полка, который был ближе других к трибуне. Это оказался амелинский полк — бывший 38-й гренадерский. Строй остался неподвижен. Только все глаза повернулись к Ленину.

Невысокий человек в стареньком аккуратном пиджачке — вождь всей огромной страны был совсем близко от Амелина, Уно, Карпушонка. А бородач Камышов так и вовсе стоял с Лениным плечо к плечу — протяни только руку и поздороваешься. Но поздороваться сейчас было никак нельзя. Камышов, Уно, Володя и все остальные повторяли:

— За Российскую Советскую Республику, за дело социализма и братство народов не щадить ни своих сил, ни самой жизни...

И Владимир Ильич говорил вместе с ними, наклонив усталое большелобое лицо:

— Не щадить ни своих сил, ни самой жизни...

...Присяга кончилась. Сводный оркестр, блеснув на солнце медью труб и тарелок, заиграл старый марш — новых еще не было.

Чуть скосив голову набок, Ленин оглядел своих соседей — внимательно и любопытно, как всегда, когда видел новых людей.

Солдаты тоже глядели на него молча. Не то чтобы заробели, а просто было совестно беспокоить человека своими пустячными разговорами. Только Мясоедов беспокойно зашлепал губами — видно, хотел таки пожаловаться на питание. Но и он смолчал.

Ленин попрощался с солдатами штатским кивком головы и пошел на трибуну.

...Отчетливо впечатывая шаг в брусчатку, отряды уходили с Красной площади. Ушел амелинский полк, так и не увидев в толпе своего бывшего командира. Ушло с трибуны правительство, разбрелись зрители.

Удалился и оркестр — только музыка осталась. И пока звучит над Кремлем старый марш «Тоска по родине» — волнующий сердце мужественный и печальный марш, — мы, знающие больше, чем знают наши герои, задержимся на главной площади страны, чтобы заглянуть в ее будущее.

...Мы увидим черные скорбные очереди у Мавзолея великого человека, который так недавно принимал здесь присягу вместе с красноармейскими полками.

...Увидим парад 1927 года в честь десятилетия Советской власти. Улыбнемся неказистости вооружения и порадуемся энтузиазму красных бойцов.

...Мы увидим и другой парад — незабываемый Парад Победы в 1945 году. Увидим десятки тысяч пьяных от счастья людей, запрудивших Красную площадь в тот вечер.

...Увидим майский парад 1969 года — стальную реку бронетранспортеров, амфибий, ракет, с грохотом текущую мимо Мавзолея.

А потом вернемся к нашим героям в далекое время гражданской войны.

Рассказ второй

Военспец Кутасов. 1919 год

Проселочная дорога виляла между полями. Дымилась под солнышком сырая весенняя земля. Самое бы время пахать — да некому. По полям бродили грачи, удивлялись: почему земля не перевернута червяками кверху.

По проселку неторопливо скрипела телега. Возница, небритый, насупленный, как еж, молчал, думал о своем житье. Седок тоже молчал, тоже думал. Седок этот был Амелин — похудевший, побледневший за тот год, что мы его не видели.

Молодой грач нашел в земле винтовочную гильзу, клюнул разок и отвернулся. В ту весну только война перепахивала поля, сеяла в землю свинец да железо.

Возница, не оборачиваясь, ткнул кнутовищем вперед. Там, вдалеке, толпились на пригорке серые домики — старый деревянный городок Малмыш. Туда и ехал Амелин.

...У крыльца купеческого, на каменном фундаменте особнячка толклись военные. Спрыгнув с телеги, Амелин показал часовому свои бумаги и прошел внутрь.

Большая комната была сплошь, как обоями, оклеена плакатами и воззваниями. За «Ундервудом» сидел усатый красноармеец и печатал одним пальцем.

Согнутый этот палец коршуном кружил над клавишами, выбирал нужную букву и падал на нее с высоты. Другой красноармеец диктовал:

— Несмотря на героизм бойцов второй и третьей армий, врагу удалось прорвать... Тебе кого, товарищ? — спросил он у вошедшего Амелина.

— Начальника политотдела.

— Садись, ожидай.— И красноармеец снова стал диктовать.— Врагу удалось прорвать наш фронт...

Амелин не стал садиться. Он разглядывал плакаты — картинки и надписи: «Вперед, на защиту Урала!», «Победа или смерть! Но мы победим!»

— Сибирская армия белых заняла Ижевск, Сарапул, Воткинск,— медленно вычитывал красноармеец.

«Братья — рабочие Германии, Англии и Франции! Поднимайтесь, восстаньте против капитала!» — призывали плакаты. «Смерть Колчаку! Близок его конец!»

— Сломив упорное сопротивление пятой армии, колчаковцы заняли Уфу...

В комнату выходили три двери. На одной была табличка «Наштабарм», на другой «Оперод», на третьей «Нач. политотдела армии». Эта дверь отворилась, и из нее вышел посетитель — военный с кривой кавказской шашкой и в пенсне. Амелин прошел к начальнику политотдела.

— За последнюю неделю,— продолжал диктовать красноармеец,— белые заняли Чистополь, Бугульму, Белебей, Стерлитамак, Бугуруслан...

...Начполитотдела был местный, уральский,— с широким медвежьим переносьем и внимательными глазками. Этими глазками он буравил Амелина и допрашивал:

— А где ж твоя фронтовая путевка? Где мандат от Всероссийского бюро?

— Кроме военной книжки, ничего не имею. Я восемь месяцев по госпиталям...

— Ранение?

— Нет. Сперва малярия, потом сыпняк.

— Понятно,— сказал начполитотдела и с неудовольствием отодвинул от себя военную книжку Амелина.— Значит, не долечился, убег от врачей и сам себя определил на фронт?.. В теории это, конечно, геройство, а на практике...

Тут в распахнутое окошко заглянул со двора конопатый веселый ординарец.

— Герасим Иваныч! Обед... Щец горяченьких!

Он передал начальству круглый котелок со щами.

Начполитотдела аппетитно облизнулся, но, доставая хлеб и ложку, продолжал неприятный разговор:

— На практике одна морока и огорчение!.. Покушай со мной. Ложка есть?.. Нету?.. Ну вот, я и говорю — только морока с вами...

Он достал из ящика стола еще одну ложку — деревянную.

— Нам хворых не надо. Нам нужны здоровые. Тут тебе не лазарет. Ты кушай, чего ждешь?..

Начполитотдела отломил гостю хлебца. Некоторое время они ели из котелка молча. Потом хозяин сказал:

— И вообще, откуда я знаю, что ты за человек? Может, ты проходим какой-нибудь... Может, тебя вообще Колчак подослал... Да ты кушай, кушай.

Но Амелин посмотрел на него неприязненно и отложил ложку.

— Не серчай,— вздохнул начполитотдела.— В теории, конечно, коммунист, особенно руководящий, никого не должен напрасно обижать... В теории. Но на практике мы тоже люди... Сейчас, знаешь, какие нервы нужны? Сыромятные!.. У меня таких нету.— Он тоже положил ложку.— Мы письмо перехватили от Деникина Колчаку. Они, варнаки, о чем торгуются: кто первый в Москву войдет!.. А нас с тобой они и в расчет не берут. Считают, Красная Армия вполне разбита... Но это, конечно, в теории. А на практике мы еще посмотрим... Ты вот что, ты мою ложку не заиграй! Давай-ка сюда...

Начполитотдела полистал красноармейскую книжку Амелина.

— У тебя перед Советской властью заслуги, хоть малые, имеются?

— Нет,— подумав, сказал Амелин.— Заслуг у меня нету.

— М-да... Куда ж мне тебя приткнуть?.. Библиотекарем пойдешь?

— Нет. Не пойду.

Дверь комнаты приоткрылась, и показалась рука с красным шевроном пониже локтя. Рука легла на дверной косяк, но ее хозяин медлил входить, доспаривал с кем-то знакомым неприятным голосом:

— У меня, милочка моя, дивизия, а не веселый дом!

Амелин вскочил. И действительно, в комнату вошел Кутасов.

Был он в полном командирском облачении: гимнастерка с бранденбурами (по-тогдашнему — «разговорами»), парабеллум, сабля, планшет и на груди бинокль.

— Николай Павлович? — сказал Амелин недоверчиво и радостно.

— Дима! Дима!.. Дима!

Гремя своей амуницией, Кутасов кинулся обнимать Амелина.

Возле штаба дожидался Кутасова длинный, как щука, «даймлер». Шофер, одетый под авиатора — в перчатках с крагами, в кожаном шлеме и в очках-консервах,— сидел на подножке, точил лясы с порученцами.

— А ну, гони их всех от авто! — закричал Кутасов еще с крыльца. И объяснил Амелину: — Они горючее пьют... Честное слово! Бензину нет, ездим на чистом спирту. Вот они и липнут, как мухи на мед...

Шофер уже крутил заводную ручку.

— Петин! — сказал Кутасов, садясь в машину.— Знакомься. Это наш дивизионный комиссар... Орел, а?

Петин оглядел худую обтрепанную фигуру и с сомнением сказал:

— Так точно.

Кутасовская дивизия стояла далеко от Маламыша. Трясясь по плохим дорогам, «даймлер» вез начдива и комиссара мимо полей, лугов, перелесков. Солнце сначала прыгало над головой, потом съехало вбок, потом вовсе укатилось с неба. А друзья безостановочно разговаривали:

— Чего ж ты тогда так упирался?.. Свои, русские, не пойду...

— Дурак был. А потом стал умный... Пришел, дали мне батальон, через месяц полк, теперь дивизию. А комиссар у меня...

(Это они ехали вверх по косогору... А когда «даймлер» катился по трескучему, как ксилофон, мостику, разговор был совсем другой.)

— ...что Клаузевиц в гробу вертится. Где у нас тыл? Сегодня сзади, завтра спереди... Где фланги? А бог их ведает!.. Но в этом есть своя прелесть. Сейчас я тебе...

(Недовольно фырча, «даймлер» выбирался из оврага. Уже темнело, стало свежо. От холодного ветра Кутасов оделся буркой, другую, запасную, отдал комиссару.)

— ...и с тех пор его не видел. Николай Павлыч, а ты кого-либо из наших гренадеров встречал?

— Никого. Абсолютно никого.

(Совсем уже было темно. «Даймлер» шел медленно, светя карбидными фонарями.)

— ...все время хотелось, просто меня сверлило — чтобы об этом знал один человек. Знаешь кто, Дима? Ты!.. На остальных плевать, а ты чтобы знал: Кутасов вернулся, служит верой и правдой.

— Почему именно я?

— Не знаю. Ты.

Автомобиль остановился посреди поля.

— Товарищ начдив,— сказал Петин жалостно.— Мы вроде как бы фактически заблудились... По случаю темноты. Там деревенька маячится — заехать, спросить?

— Шляпа ты, шляпа, — не рассердился Кутасов.— Ладно, заедем. Может, молочка напьемся.

Вдалеке брехали собаки, горели желтые искорки окон. Петин погнал автомобиль к этим огонькам прямиком через поле.

...Возле первой большой избы «даймлер» затормозил. Кутасов, а с ним для разминки и Амелин вылезли из авто и пошли в избу спрашивать.

Стукаясь о какие-то кадки, они пробрались через темные сени.

— Эй, хозяева! Кто живой? — весело спросил Кутасов, толкнул дверь и оторопел.

В горнице было полно погон — колчаковских, синих с белым кантом. Там расположились кавалеристы. Настлали на пол соломы и отдыхали — кто сидя, кто лежа.

Вот тут-то Кутасов и показал комиссару, что такое быстрая сметка военного человека. Он мгновенно сдернул с себя фуражку, зажав большим пальцем звезду над козырьком, и перекрестился на закопченного Николая Угодника в углу горницы.

Амелин тоже проворно скинул фуражку, чтоб не светить красной звездочкой.

— Накурили, надышали, насмердели тут... дегтем каким-то,— капризно сказал Кутасов.— Хороши!.. А почему охранения нет? Почему разлеглись, как коровы? И вообще — почему бордель?! Небось дезертиры?

— Никак нет,— отвечал босой кривоногий вахмистр. Остальные стояли по стойке «смирно» и тоскливо ждали, когда уйдут начальственные бурки. Но Кутасов уходить не собирался.

— Какой части?

— Третий эскадрон отдельного кавполка, ваше...— вахмистр запнулся, не зная, как величать офицера в бурке — благородием, превосходительством?

— А сюда как попали? — продолжал напирать Кутасов.

— Так что делали рекогносцировку. (У вахмистра получалось «рикинисировку».) Пришлось тута заночевать...

— А не врешь?.. Ну-ка быстро: где стоит ваш полк?

— В Покровском стоим...

— Сколько орудий?

— Четыре полевых батареи. По штату.

— Ха!.. Допустим.— Кутасов взял со стола крынку с молоком, обтер венчик ладонью, попил и передал Амелину. Потом продолжил допрос:— А кто сосед справа?

— Сибирская артбригада.

— Кто сосед слева?

— Бессмертный офицерский полк.

— Вот тут я тебя и поймал! Сколько у них броневиков?

— Не могу знать.— Вахмистр переминался на своих кавалерийских, ухватом, ногах.— Наверное, с дюжину будет.

— Ошибся, но не очень... Ну, вольно... Пойдем, Дима.

Он вышел из горницы. Амелин за ним. В темных сенях Кутасов вдруг выругался:

— А, черт!.. Самое-то главное я забыл!

И он пошел назад к колчаковцам. Амелин тоже.

Опять солдаты нехотя встали, опять вахмистр скомандовал «смирно».

— Вот ты говоришь, делал рекогносцировку,— сказал Кутасов, на этот раз добродушно.— Так где же, по-твоему, краснопузики? Где их позиции?.. У меня авто, не наскочить бы в темноте.

— Это, васкородь, очень просто,— заторопился вахмистр.— Только по большаку не ехайте, а то как раз угодите... Ихо царство за лесочком начинается.

...Шофер Петин клевал носом над рулем.

— Иван Сусанин! Проснись! — тряхнул его за плечо Кутасов.

Усаживаясь на мягкое кожаное сиденье, Амелин спросил:

— Николай Павлович, ты боялся?

— Я боюсь только мышей и бормашины.

— А я опять боялся... Каждый раз одно и то же. Трясется сердце, как овечий хвост... Я смерти очень боюсь,— признался Амелин. Ему было стыдно говорить об этом, но умолчать показалось еще стыдней.

«Даймлер» как назло не заводился. Только деликатно, по-кошачьи чихал: в баке-то был спирт, а не бензин. Лязгая заводной ручкой, Петин беззвучно ругался. Нетерпеливый Кутасов распахнул дверцу, хотел уже вылезти, помочь шоферу. Но в это время послышалось чмоканье копыт и чей-то удивленный голос:

— Кутасов? Колька?!

Начдив резко обернулся. У избы спешивались трое: два солдата и молодой ротмистр. Это он окликнул Кутасова.

Начдив растерялся только на малую долю секунды.

— Фортунатов? А я тебя ищу, ищу. Садись, едем!

— Куда?

— Все узнаешь. Давай быстро!

Мотор наконец завелся, и Петин занял свое место за рулем.

— А говорили, ты у красных служишь? — сказал ротмистр неуверенно.

— Кто говорил? Назовите! — нашелся Амелин.

— Я не помню...

— Не помните, так нечего болтать! Вы, милочка моя, офицер, а не баба базарная! — И Амелин отвернулся от ротмистра. — А ну садитесь. Некогда мне.

Фортунатов неохотно влез в автомобиль.

— Познакомьтесь, — усмехнулся Кутасов. — Капитан Амелин. Из контрразведки.

— У меня неприятности? — понизив голос, спросил Фортунатов.

— Да нет, ерунда. Через полчаса вернешься.

«Даймлер» мчался галопом по ухабистому большаку. Кутасов и Амелин угрюмо молчали.

— Куда мы все-таки едем? — не вытерпел Фортунатов. Кутасов вздохнул:

— Ладно, сейчас объясню... Видишь ли, я действительно служу у красных.

— Ну вот, всегда ты, — поморщился ротмистр. — Брось дурака валять...

Вместо ответа Кутасов распахнул бурку. На ротмистра глянули бранденбуры и овальный нагрудный знак командира Красной Армии.

Фортунатов дернул из кобуры наган. Но Амелин успел схватить ротмистра за кисть, крутанул что было силы — и револьвер со стуком упал на дно автомобиля. Охнув, Фортунатов стиснул между коленками поврежденное запястье.

— Понял? — назидательно сказал Кутасов. — Это тебе не ваша контрразведка. Это железная рука пролетариата... Познакомься — дивизионный комиссар Амелин. Впрочем, я вас уже знакомил.

— Сволочь!

— Сиди тихо и слушай. Ты в плену... И мой тебе совет — переходи к нам. Большевикам нужны специалисты. Сразу получишь эскадрон, а там видно будет... — Кутасов повернулся к Амелину. — Мы с ним вместе юнкерское кончали. Толковый офицер — я за него поручусь.

— Чем поручишься? Честью? — с невыразимой ненавистью сказал Фортунатов. — Так нет же у тебя ни чести, ни совести. Искариот!.. Ты Родине присягал и предал, продал ее, мразь человеческая!

— Заткнись, Фортунатов. Ты договоришься! — предупредил начдив прыгающим от злобы голосом.

— Вези в чека, ногти рви. Жилы мотай на шомпол! — точно таким же голосом отвечал Фортунатов. — Вот там я буду молчать. А тебе сейчас скажу... Ты свои тридцать сребреников пропить не успеешь. Военспец! Проститутка!.. Чуть что не так, чуть поскользнешься, они ж тебя шлепнут. Сколько вас таких постреляли на юге?.. Но я, покуда жив, буду молиться за тебя. Чтоб господь бог не дал тебе этой легкой смерти!.. Чтоб ты дожил до нашей победы! Чтоб тебя повесили на одном суку с твоим жидом-комиссаром!..

— Петин! Останови! — рявкнул начдив.

— Вашей собачьей жизни осталось десять дней! — гремел ротмистр, как гром, как протопоп Аввакум. — Гнусь! Мерзавцы! Растрипросукины...

Но Кутасов уже распахнул дверцу «даймлера».

— Вылезай!

Ротмистр выбрался из автомобиля. Он стоял на дороге, под белой луной и орал:

— Стрелять? Стреляй в лоб!.. Не побегу, не надейся!

— Иди к чертовой матери, — сказал в ответ Кутасов, — Петин, поехали.

Удивленный Фортунатов остался на обочине, а «даймлер» поехал дальше.

— А не зря? — спросил комиссар у начдива. Кутасов виновато вздохнул:

— Ну его к монаху... Все равно на допросе ничего не скажет. Ты же видел...

Тьфу! Только настроение испортил. А ведь такой хороший был вечер...— Вдруг его осенило.— Петин, тормози!

Автомобиль снова остановился.

— Нацеди-ка нам из бака... Выпьем по стаканчику для успокоения души.

По утренней деревенской улочке, распугивая кур, бежала вприпрыжку Наташа Кутасова. От хорошего настроения она декламировала сама себе:

— «Что ты спишь, мужичок, уж весна на дворе! Все соседи твои уже пашут давно!»

С этими словами она взбежала на крыльцо, постучала и, не дожидаясь ответа, толкнула дверь.

В чистой комнатке — это был дом местного богатея — сидел Амелин в рубахе с подоткнутым внутрь воротом и брился.

— Это я! — сказала Наташа радостно, подбежала и чмокнула его в щеку. От поцелуя у Наташи на носу получилась мыльная нашлепка. Амелин тихо засмеялся.

— Я ведь загадал... Если спрошу, тут вы или нет,— вас не будет. А сдержусь, никого не спрошу — тогда, может, и увижу...

— Наколдовал, наколдовал!.. Так вы, Димочка, суеверный? А я думала, что все про вас знаю.

Амелин наконец решился и неловкими пальцами снял мыльную пену с Наташиного носа.

— Наталья Владимировна...

— Я сейчас заплачу от этой Натальи Владимировны. Наташа я! Наташа!

— Наташа... Почему вы всю жизнь приходите, когда я в самом безобразном виде? Больной или небритый.

— Ну, кому это важно, солнышко вы мое!.. Да, да, Дима, вы мое солнышко. Я это особенно поняла, когда вы уехали. Как сказал бы матрос Володя — исчезли с горизонта моей жизни.

Наташа и шутила и не шутила. Амелину до смерти захотелось поцеловать ее. Поэтому он отодвинулся подальше и сказал, чтобы напомнить себе и ей:

— А где Николай Павлович?

Наташа поняла, почему он так спросил, и немножно обиделась.

— Уже соскучились?.. Уехал ваш Николай Павлович. Его опять командарм вызвал...

За окном послышалась солдатская песня:

Ать! Два! Кончен день забав!
В поход пора!

Пели где-то далеко, и слова не сразу дошли до сознания комиссара. А когда дошли, Амелин не смог не улыбнуться.

— И этих он научил?

— Каких этих? Это не эти, а те. Бывший 38-й гренадерский.

— А он сказал, что никого из наших не видел.

— Что вы, не знаете Кольку?.. Тут они, все тут. Он вам нарочно, чтобы вышел сюрприз... Только теперь они называются Беспощадный пролетарский полк.

К стене амбара был криво приколочен самодельный плакат:

«Одну прививку получив,
Тебе брюшной не страшен тиф!»

Под этим плакатом стоял накрытый белой простынкой стол. Вокруг стола хлопотали две медсестрички и старый небритый фельдшер — кипятили шприцы, выкладывали из коробок ампулы. А напротив амбара выстроился в ожидании Беспощадный пролетарский полк. Подойти первым никто не решался.

— Ну что это, ей-богу! — привычно сердился фельдшер.— Прямо как детвора какая-то... Ничего тут нет страшного. Никакого вреда, кроме пользы!..

Поскольку ряды Беспощадного полка не дрогнули, фельдшер продолжал:

— Не слышите? Уши заложило?.. Тогда попрошу персонально командиров. Товарищ комполка! Покажите бойцам пример.

Вперед выступил Камышов — такой же, как был, только с наганом на боку.

— Я один не буду,— мрачно пробасил он и поискал глазами надежных людей.— Карпушонок! Партс! Два шага вперед!

К нему шагнули эстонец Уно и Карпушонок, сменивший драную шинель на новенький английский френч.

— Мне прививка не потребна,— враждебно глядя на медсестер, сказал Карпушонок.— Ну ее к ляху. От ней чахотка бывает.

— Товарищ Карпушонок! — устало возмутился фельдшер.— Вы же культурный человек...

Уно и Камышов уже спускали штаны — безропотно, как дети перед поркой. Карпушонок вздохнул и тоже стал расстегивать ремень. И вдруг щеки его разъехались в улыбке, глаза радостно выпучились.

— Ён! Ён!.. Комиссар!

Действительно, к амбару шел быстрым веселым шагом комиссар Амелин. Карпушонок кинулся к нему навстречу. За белорусом, придерживая штаны, трусцой побежали к Амелину Уно и Камышов. А за ними, поломав строй,— добрая половина полка. Чем-то это было похоже на самую первую их встречу, когда солдаты бежали по перрону, чтобы убить комиссара за то, что угнал паровоз.

Карпушонок первым добежал до Амелина и вцепился трясти руку. При этом он причитал:

— А и худой! А и лядащий!.. Але куды ж ты такой годишься?!

Его оттер плечом Камышов. Этот жал комиссарскую руку степенно и бережно.

— Дмитрий Сергеич! — гудел он.— Воротился?.. Вот это радость без краев... Это сердечко маслицем помазали.

Амелин озирался, искал глазами матроса.

— А где ж наш анархист?

— Володя-то? — улыбался Камышов.— Здесь он. Большой начальник стал.

— И я здесь, и я! — высунулся обжора Мясоедов.— Товарищ комиссар, провиант у нас очень недостаточный...

Уно, не добежав до комиссара шага три, остановился. Глядя куда-то вбок, мимо Амелина, он стал неторопливо закуривать трубку. Тогда тот сам подошел к эстонцу — вернее, не подошел, а пролез сквозь плетень протянутых рук.

— Уно, товарищ! Ты, что ли, не узнал меня?

— Сразу узнал,— спокойно сказал Уно, трамбуя желтым ногтем табак.— Но зачем прыгать, как молодой коза? Я уже старый коза...

Солнце припекало совсем по-летнему. Наташа с Амелиным сидели на завалинке, лениво и приятно беседовали.

— Какое солнышко хорошее,— говорила Наташа, подставив лицо под плывущее

с неба тепло.— Кстати, Дима... Я неправильно сказала, что вы мое солнышко. Это я ваше солнышко! Где я, туда вы поворачиваетесь — прямо весь, как подсолнечник.

Наташины глаза были зажмурены, и поэтому комиссар смотрел на нее, не боясь.

— Я вам нужна. Я вам необходима. Что, не так?.. А это самое-самое главное — знать, что ты нужна... За это я вас и люблю...

Она вдруг раскрыла глаза, и Амелин сразу опустил свои.

Возле его сапог суетились рябые длинноногие курчата. Комиссар стал разглядывать их с вниманием, какого они не заслуживали.

— Кыш! — закричала Наташа, и курчата шарахнулись врассыпную.— Ну чего вы молчите?.. Кого вы боитесь? Меня? Колю?.. Или комиссарам вообще не велят разговаривать с дамами?

— Вас действительно боюсь,— без улыбки ответил Амелин.

— Не бойтесь... Я пошутила. Ничего я вас не люблю.

...Кутасов ехал по деревенской улочке на своем жеребце Мячике и вел в поводу второго коня, по имени Фабрикант. Мячик — тонконогий, нервный — от волнения все время приплясывал. А Фабрикант был смирный и пузатый. У амелинского дома начдив остановился. Наташа и Амелин сидели молча, не глядя друг на друга.

— Садись, комиссар! Поехали кататься,— сказал начдив с седла.— Познакомься — это твой боевой конь. Имя ему Фабрикант.

— Я с вами,— оживилась Наташа.— Мне серого Прошу заседлают.

— Брысь.

— Я серьезно!

— И я серьезно. Брысь под лавку.

Кутасов был весел, решителен, как-то по-боевому подобран. Наташа внимательно поглядела на мужа и поняла, что ее не возьмут, что прогулка эта не простая. Отойдя в сторонку, она стала смотреть, как Амелин (с завалинки, а не с земли) садится на Фабриканта, а Фабрикант старается укусить его за коленку.

Когда они отъехали, Кутасов сказал своему комиссару:

— Если опять станет кусаться, не убирай ногу. Бей его коленкой в нос... И еще одно. Я заметил, тебя коробит, что я грубо говорю с Наташкой. Но поверь — я к ней отношусь... В общем, я знаю, как я к ней отношусь. А вот она этого знать не должна... Если жена начинает понимать, что она тебе нужна, что ты без нее не можешь — тогда конец, всему конец. Она сразу теряет к тебе интерес!.. Как видишь, я стратег не только на войне...

Амелину этот разговор был неприятен. Чтобы переломить его, он спросил:

— Зачем тебя командарм вызывал?

— Расскажу. Только сначала подъедем к штабу...

...Штаб дивизии размещался в поповском доме. Все окна были открыты настежь. Возле одного Кутасов осадил коня.

В окне виднелась склоненная над бумагами голова с симпатичным мальчишеским завитком на макушке.

— Борис Николаевич, ознакомились? — сказал завитку Кутасов. Борис Николаевич поднял голову.

— Ознакомился и готов доложить.

— Это позже.

Отъехав, начдив объяснил Амелину:

— Я тебе нарочно показал. Аленцев Борис Николаевич. Большая сволочь... Знаешь, он кто? Шпион.

— Шутишь?

— Ничуть. Настоящий колчаковский шпион. К нему с того берега каждую среду рыбак приезжает... Но мы терпим.

— Зачем?

— В хорошем хозяйстве и шпион пригодится. Даже чужой... Ладно, поехали...

Весенняя мутная река плыла между двумя непохожими берегами. Наш, лесистый, высокий, где стоял стенкой, где спускался к реке укосом. А неприятельский берег был совсем низкий, луга, простроченные линией окопов, подходили там к самой воде.

Выехав к обрыву, Кутасов и Амелин на секунду задержались. Потом начдив показал прутиком дорогу вниз, и они наискось съехали по песчаному склону.

Из рыхлой стены обрыва драконом лез наружу черный многолапый корень. На спину этому корню и уселись начдив с комиссаром.

— А теперь поговорим о делах важных и секретных... И очень радостных,— сказал Кутасов.— Итак, зачем меня вызывали? Вот зачем. В ближайшие дни начнется наступление. Настоящее, решительное и целью имеющее ликвидацию фронта — полный разгром Колчака... И знаешь, кто нанесет первый удар?

— Ты? — угадал Амелин.

— Да... Мы с тобой. Наша дивизия. Я рад, Дима. Честно сказать, я об этом прямо мечтал. Дело в том, что у меня есть план операции — очень хороший!.. Смотри.

В песке у их ног проклюнул себе дорогу и бежал, торопился к большой воде тоненький апрельский ручеек.

— Представь себе, что это река,— велел Кутасов и показал своим прутиком: — Наш берег... Их берег... Мы с тобой сидим вот тут... А вот здесь, верстах в двадцати,— железнодорожный мост.

Начдив поднял с земли щепку и перекинул ее через ручеек.

— Вот он, мост... Он у белых, и они за него держатся руками и зубами. Он им нужен для наступления... А мы отберем у них мост и сами начнем наступление на том участке... План у меня такой. Дивизии придан бронепоезд — им, кстати, командует наш общий друг, матрос Володя... К бронепоезду прицепим десяток платформ и посадим на них десант — самый надежный полк, Беспощадный пролетарский. Они ударяют по белому плацдарму, захватывают мост.— Кутасов рассказывал и чертил прутиком по песку направление ударов.— Переправляются на тот берег и там занимают оборону. Их задача — удержать мост. По нему в прорыв пойдет вся дивизия, а за нами — соседние соединения... Ну? Что скажешь?

Амелин по своей привычке ответил не сразу.

— Николай Павлович, ты не сердись... Я, может быть, чего-то не уразумел... Значит, вся надежда на этот мост? По нему пойдет наше наступление?

— Именно так.

— Начало мне понятно. Мост ребята захватят, закрепятся на той стороне... Но представь, что белые все-таки умудрятся, разрушат мост. Дальнобойной артиллерией, или аэроплан с бомбами пошлют, или там катера со взрывчаткой по реке... Что тогда? Захлебнется ведь наступление. Основные силы переправиться не могут, а весь авангард отрезан на том берегу...

Кутасов слушал своего комиссара с большим интересом. А когда Амелин кончил, начдив даже рассмеялся от удовольствия.

— Дима, пять с плюсом,— сказал он и взъерошил твердыми пальцами комиссарский ежик.— Не зря я тебя обучал военной науке!.. Сомнения твои вполне резонны.

Но фокус в том, что никакие основные силы в прорыв за бронепоездом не пойдут. Настоящее наступление будет совсем в другом месте.

Носком сапога начдив пренебрежительно откинул щепочку, изображавшую железнодорожный мост. Потом встал.

— Вот где будем наступать. Здесь, где мы с тобой беседуем... Беляки думают, что тут они в полной безопасности — река широкая, мостов нет, даже окопы вырыты... На этом я их и поймаю. Ударю именно здесь.

— Это план хороший,— медленно сказал Амелин.— А что будет с бронепоездом? С Беспощадным полком?

— Я ж тебе объясняю: это блеф, обманка... Выражаясь по-ученому, демонстративный отвлекающий маневр. Они захватят мост, прорвутся на тот берег. Белые безусловно поверят, что там заварилась крупная наступательная операция — в этом нам поможет и господин Аленцев... Помнишь? Шпиончик... А раз поверят, то перебросят туда силы с соседних участков, в том числе с этого. Что и требовалось доказать.

— Это я понял.— Комиссар пристально поглядел на Кутасова.— Ну, а с ребятами-то что будет?

Начдив нахмурился.

— Будут держаться, сколько сумеют.

— А потом?

— Ну что ты заладил — потом, потом!.. Потом суп с котом,— грубо сказал Кутасов.— Это война!..

И будто в подтверждение слов начдива, с белого берега затрещали далекие выстрелы. Привязанные к закорючке корня лошади обеспокоились — стали фыркать, переступать с ноги на ногу.

— Поехали отсюда. А то еще подстрелит какой-нибудь дурак,— буркнул Кутасов.— Хотя, конечно, шансов мало.

Назад комиссар и начдив ехали по лесной дорожке, то и дело наклоняясь, чтоб не хлестнула по глазам ветка. Вдруг Амелин резко осадил своего Фабриканта.

— Выходит, всех своих спокойно посылаем на смерть?.. Володю, Карпушонка, Уно — на верную смерть?

— Не их, так других. Я тебе уже сказал: это война.

Окна штаба были закрыты ставнями — рабочий день кончился. Кивнув часовому, Наташа прошла внутрь.

В прихожей она задержалась, прислушалась, но ничего не услышала. Тогда, осторожно сняв туфли, она на цыпочках подошла к двери с надписью «Начальник дивизии». Оттуда доносился какой-то сердитый шум, однако понять его было невозможно. Стараясь не лязгнуть ключом, Наташа отомкнула соседнюю дверь.

Это была их комната: Кутасовы жили прямо в штабе. Наташа встала на кровать и шпилькой из прически ловко — видно, не в первый раз — вынула сучок, неплотно сидевший в дощатой стенке. Потом прилипла ухом к дырочке и стала слушать.

...Начдив и комиссар продолжали спор в кутасовском кабинете.

— Значит, так нельзя? — тихо и яростно спрашивал Кутасов.— А как можно?.. Давай, предлагай свой план. Чтобы все были живы, все были здоровы — и чтоб еще Колчака разбить.

— Нет у меня плана. Но и твой не годится! — так же яростно отвечал Амелин.— Ну как тебе объяснить?! Был бы здесь товарищ Ленин, он бы меня понял!..

— Ленин и меня бы понял... А ты не хочешь понять! Да, посылаю на смерть... Но я при этом сам рискую жизнью. Я — гражданин военспец. Если что не так, если мой план сорвется, меня тут же расстреляют — перед строем!.. Я это знаю и все равно делаю, как считаю нужным!

— Коля, ну конечно же, ты не боишься... Но я совсем не про это. Ты понимаешь — мы в самом начале всего. Нельзя нам с тобой делать жестокость, несправедливость! Как от нас поведется, так оно и будет потом... Это как стенку кладут... в нижнем ряду кирпичи кривые — и вся стена криво пойдет, завалится!

— Я с тобой согласен. Сто раз согласен!.. Но только ты скажи, как мне быть именно в этом случае? У них пятнадцать тысяч, у меня пять. А я должен победить!.. Научи — как?

Наступило молчание.

(У себя в комнате Наташа вслушивалась, хотела понять, о чем идет спор.)

— Не знаю,— сказал Амелин.— Но все равно, обманывать людей нельзя. Надо им объяснить и сказать честно, на что они идут... Увидишь, никто не струсит.

— Объяснить? Сказать?.. Ты, милочка моя, в своем уме?

Давно уже Амелин не слыхал этого неприятного носового голоса. Вздохнув, он упрямо мотнул головой:

— Тогда я сам скажу.

— А я тебя арестую! Я тебя расстреляю своей рукой! — В эту минуту Кутасов верил, что так он и сделает.— Это же военная тайна!.. А если среди них найдется предатель? Даже не предатель, просто слабая душа... Перебежит с испугу к Колчаку, расскажет — и конец! Наступление сорвано!..

Снова в комнате наступила тишина.

На стене висела — памятью от прежнего домовладельца — большая литография с подписью «Явление Христа народу». Перед словом «народу» было для смеха вписано от руки «трудовому». Амелин спросил рассеянно:

— Ты придумал?

— Я.

Некоторое время они молчали.

— Хорошо,— устало сказал комиссар.— Пусть будет по-твоему. Но есть одна вещь, которую ты мне запретить не можешь... Я пойду с ними.

У начдива кровь отхлынула от лица. Конечно, ему не были безразличны ни матрос Володя, ни Камышов, ни Уно Партс. Но вот этого человека, который глядел на него сейчас непримиримыми, враждебными глазами,— его он по-настоящему любил. За тихую твердость, за прозрачную чистоту сердца.

— Не пущу,— выдохнул Кутасов, когда смог разжать губы.— Дима, не смей...

Амелин мстительно улыбнулся.

— Пустишь... А то не подпишу приказ о наступлении... Без подписи комиссара приказ не действителен, ты порядок знаешь.

(Наташа села на кровать, застланную солдатским одеялом, зажала ладонями щеки и беззвучно, чтоб не услышали за стенкой, заплакала.)

Кутасов и Амелин стояли по обе стороны стола и глядели друг на друга. Потом начдив сказал с горечью, но без злобы:

— Вот ты и доказал, насколько ты лучше меня. Пойдешь, отдашь свою жизнь... А мое ремесло — отдавать чужие жизни. Тысячи чужих жизней... И ты, наверно, думаешь, что это легче.

Кутасов сел к столу, раскрыл планшет и достал бумагу — писать приказ.

...День был не дождливый, а какой-то слезливый, склонный к дождю. Кутасовский «даймлер» ожидал перед штабом. На заднем сиденье расположились начдив и его жена. Кутасов — молчаливый, злой — сидел, сцепив зубы, как бульдог.

С крыльца штаба быстро сбежал Аленцев — в офицерских бриджах, в чистенькой солдатской гимнастерке.

— Слушаю вас, Николай Павлович,— улыбнулся он Кутасову.

Начдив достал из планшета конверт.

— Вот приказ... Вы знаете о чем. Ознакомьте с ним всех, кого надлежит... Кстати. Командовать авангардом я поручил дивизионному комиссару.

Аленцев округлил глаза.

— Даже так?

— Даже так. Мы придаем этой операции огромное значение.

На железнодорожной ветке стоял под парами бронепоезд. Похожий на утюг, весь закованный в железо паровоз дышал черным дымом. В затылок ему пристроились два вагона — блиндированные, с орудийными башнями. Впереди паровоза имелась, как полагается, платформа с балластом, шпалами и рельсами, а к хвосту бронепоезда была прицеплена дюжина гондол — товарных вагонов без крыши. В них должен был разместиться десант.

Комиссар Амелин стоял на подножке. Рядом с ним на стальной стенке вагона было выведено название бронепоезда: «Красный Варяг». Комиссар проводил беседу: отвечал на вопросы Беспощадного пролетарского полка.

— А правда, что в Америке тоже революция загорелась?

— Нет, товарищи. В Америке пока нет... А вот в Венгрии точно — Советская власть. И у немцев в Баварии — тоже.

— Товарищ комиссар,— спросил знакомый Амелину тщедушный красноармеец Шамарин,— как там товарищ Ленин? Как он сам себя чувствует? Пульки-то, которые в него стреляли, были не простые, а отравные.

— Я тоже слыхал. Но точно сказать не могу. А здоровье у товарища Ленина хорошее. Это я видел своими глазами.

— А про нас он не поминал? Мы ведь с ним знакомцы,— сказал Камышов и сам смутился.— Я, конечно, понимаю, не до нас ему. Но, может, ненароком, шутейно: как, мол, они там, щучьи дети? Присягу исполняют?

— Нет. Про это разговора не было,— ответил Амелин серьезно.

Подъехал «даймлер», остановился поодаль. Из него выбралась Наташа и пошла к бронепоезду. Комиссар заторопился.

— Товарищи, еще вопросы есть?.. Нет? Тогда все.

Он спрыгнул с подножки и стал протискиваться через толпу навстречу Наташе. Она шла к нему с потерянным, отчаянным лицом. Амелин протянул обе руки и стиснул ее ладошки, холодные, как две льдинки. Они отошли в сторону, к тоненьким вербам.

(Кутасов сидел в «даймлере», оперев подбородок на эфес сабли, и пристально смотрел на комиссара и свою жену.)

Опомнившись, Амелин выпустил Наташины руки.

— Это что такое? — сказал он, как мог бодро.— Почему похоронный вид?

— А чему мне радоваться? — с трудом выговорила Наташа.

От бронепоезда к ним подходил матрос Володя — ничуть не изменившийся за год. Так же аккуратно были подстрижены усики, с одного боку болтался кортик, с друго-

го — низко, по-флотски, подвешенный наган. С Наташей матрос поздоровался дружелюбным кивком, а Амелину сухо сказал:

— Товарищ комиссар, можно тебя на короткий момент?.. Осталось восемь минут. Я гружу десант. Разрешаешь?

— Конечно.

— И еще. Ты теперь мой начальник. Я это принимаю. Конечно, мы с тобой думаем по-разному, но у нас у обоих мысли высокие... Прошу тебя об одном: внутри бронепоезда я хозяин. Я там завел ослепительный флотский порядок. Бьют склянки, ребята стоят вахту... И ты мне в этом не мешай.

— Согласен,— пожал плечами Амелин и не удержался, спросил:— А как же анархия при такой дисциплинке?

Матрос обиделся совершенно по-детски:

— Я для пользы дела временно отшагнул от своих принципов. Для пользы твоего большевистского дела!.. А ты сумел меня этим укорить. Как это глупо тебя характеризует!..

И он отошел. А Наташа, теребя веточку вербы, сказала:

— О чем вы говорите... Господи, как вы можете сейчас о пустяках...

— Наташа, кончайте панику,— приказал Амелин, силясь улыбнуться.— Будто на год расстаемся... Ну, хотите, открою военную тайну? Мы начнем наступление, а вы нас догоните. Только давайте поскорей, а то соскучусь...

— Да?.. Ну, хорошо... Тогда хорошо,— повторяла Наташа, а сама глядела не на Амелина, а на вербу, на пушистые жемчужно-серые шарики, облепившие ветку. — Когда я была маленькая,— ни с того ни с сего сказала она и осторожно тронула пальцем пушистый комочек,— я их обрывала и в коробок... Это были мои кролики. Я их... я им... травку стригла...

И вдруг Наташа заплакала, никого не стесняясь, громко и пронзительно.

Грузившиеся в гондолы красноармейцы оборачивали головы — поглядеть. Амелин стоял, не зная, что сказать: самому хотелось плакать.

(А Кутасов по-прежнему сидел в автомобиле, опершись на свою саблю, покусывал кожаный темляк и не смотрел в ту сторону, откуда доносился Наташин плач.)

...«Красный Варяг» тронулся в путь. Стонали рельсы под тяжестью бронированной махины; над бортами гондол торчали головы и прощально машущие руки.

Наташа медленно шла к «даймлеру». Раза два она оглянулась на бронепоезд: не видать ли Амелина. Но его не было. На подножке первого вагона стоял матрос Володя и картинно махал бескозыркой.

Муж ожидал Наташу, придерживая распахнутую дверку автомобиля. Наташа заговорила — сначала тихо, потом все громче и быстрее:

— Они все уже мертвые... Никто не вернется. Ни один человек... Ни один человек из них не вернется!..

— Замолчи! — Начдив с грохотом захлопнул дверку.— Петин, поезжай! Мы пешком...

«Даймлер» испуганно рванулся вперед. Наташа и Кутасов остались одни.

— Ты понимаешь, что ты говоришь? — сдавленным голосом спрашивал Кутасов.— Кто тебе рассказал?

А Наташа, не слушая, говорила:

— Я с тобой не пойду... Я с тобой одного дня не останусь. Мне даже смотреть на тебя страшно!..

Начдив дернулся, словно его ударили по лицу.

— Наташа, не надо сейчас... Я тебя прошу! Пойдем домой, успокойся, отдохни... Ну, хочешь — я тебя умоляю! Пойдем, ты успокоишься, тогда поговорим.

— Как ты все знаешь наперед,— сказала Наташа глухо.— Поплачу, успокоюсь и забуду... Не надейся, не забуду! Никогда!.. А то, что он мертвый,— пускай. Мертвых любят еще больше, чем живых...

Огромным напряжением гордости и воли Кутасов пересилил себя. И сказал своим всегдашним неприятно ровным голосом:

— Дело твое. Хочешь уйти — уйди. Хочешь плакать — плачь... А я плакать не буду.

Покачиваясь, неторопливо пересчитывая шпалы, бронепоезд шел мимо сосен и молодых елочек.

В одной из гондол бойцы десанта слушали граммофон. Ребята сидели, привалившись к мешкам с песком. Этими мешками для неуязвимости были обложены изнутри борта гондол. За бортами плыли назад зеленые волны хвои; колыхалось над головой тяжелое небо. Из граммофонной трубы сиплые мужественные голоса пели:

— Наверх вы, товарищи, все по местам!
Последний парад наступает...

Камышов, наклонившись к уху Амелина, объяснял:

— Уральский полк за эту машинку три пулемета давал. Но Володя, молодец, не отдал.

—Все вымпелы вьются и цепи гремят...

— Володя! Может, хватит ее? — попросили красноармейцы.— Ставь бимбомчиков!

Матрос презрительно дернул плечом.

— Это искусство. Но вам интересней предаваться пошлости... Пожалуйста.

Из ящика в граммофоне он вытянул другую пластинку.

Эстонец Уно хлопнул комиссара по коленке:

— Сейчас будем посмеяться!.. Комиссар, не грусти! Это очень хорошо, что вместе едем... Я им всегда говорил: вы, ребята, твердый, как железо. Один комиссар мягкий, как подушка... Но пуля железо пробьет, а подушку — нет!

Граммофон зашипел, потом закаркал, потом заговорил с дурацким акцентом:

— Здрасти, Бим!

— Добри ден, Бом!

Бойцы заранее благодарно засмеялись.

— Слюшай, Бим! Я посадиль у себя под окно три фрюкты: диня, тиква и арбюз!

Хохот усилился. Смеялся, будто кудахтал, Уно с трубочкой во рту. Улыбался в бороду Камышов.

— Ну, артисты! Ну, лайдаки! — счастливо всплескивал руками Карпушонок.

Матрос Володя тронул Амелина за плечо:

— Пошли, комиссар.

Они выбрались из гондолы по железной лесенке. Вдогонку им неслось:

— И знаешь, кто первый взошель?.. Взошель околодочный надзиратель и сказаль: убрать все к чертям!..

...Матрос с комиссаром прошли по коридорчику блиндированного вагона, стукаясь о пупырчатые стальные переборки, и оказались в отсеке, где жил Володя. Там была узкая, как пенал, койка, столик величиной с ладонь, а на стенке телефон и полочка с книгами.

Комиссар вытащил одну наугад. Морис Метерлинк, «Пелеас и Мелиссанда»... Взял другую. «Земский суд в России».

— Находишь время?

— Время — это бельгийская красная резина. Его можно растянуть, чтобы хватило на все. Была бы сила!.. У меня есть время и на мысли, и на чтение и на войну. — Володя самодовольно улыбнулся.— А между прочим, я раньше был вполне заурядная личность, не выше прочей матросни... Напитки, мордобой, продажная любовь. Отдал дань увлечения этой моде... Но для революции нужно совсем другое. Человек должен быть чистый, твердый и неделимый, словно кристалл. Я это понял и переломил себя, как тростинку...

Он аккуратно вернул на полочку вытянутые комиссаром книги.

— Я поставил перед собой точное расписание жизни. Когда кончим войну, первые пять лет читаю книги. Вторые пять лет изучаю основы наук... Только основы, но зато всех наук... Лишь после этого я стану считать себя достойным новой жизни. И будет мне тогда...— Он прикинул в уме.— Тридцать четыре года... По-моему, еще живой возраст. Или ты считаешь, тридцать четыре— это уже упадок? Дряхлость души и организма?

Амелин слушал его и думал о том, как странно они похожи с этим парнем. Вздохнув, комиссар вытащил из кармана толстые часы вороненой стали и поглядел время.

— Пора останавливать... А то лес кончится — в чистом поле не спрячешься.

Матрос покрутил ручку телефона, похожего на кофейную мельницу.

— Машинное? — крикнул он в трубку капитанским голосом.— Стоп машина!

Потом повернулся к комиссару:

— Есть. Будем ждать... А кого пошлешь снять часовых?

— Уно и Карпушонка.

— Ты им вбей в сознание: если только беляки успеют взорвать мост...

— Им объяснять не надо.

Бронепоезд замедлил ход, а потом и вовсе остановился, немного не доехав до края леса.

В серый предрассветный час, когда всех неспящих — даже часовых на посту — гнет к земле сон, на охраняемый белыми мост въехала ручная дрезина-качалка. В ней сидели двое в замасленных робах, в путейских фуражках.

Часовой загородил дрезине путь.

— Кто такие? — спросил он, зевая.— Без пропуска не положено.

Один из путейцев (с нерусской трубочкой во рту) протянул колчаковцу сложенную вчетверо бумажку. И пока тот разворачивал ее, второй путеец со всего маху ударил часового по виску железнодорожным молотком на длинной полутороаршинной ручке.

Дрезина спокойно покатилась дальше.

...Второй часовой, на втором конце моста, лежал возле своей будочки, недоуменно раскинув руки. Рядом валялась не пригодившаяся ему винтовка.

Уно и Карпушонок торопливо шарили лучом фонарика «Бычий глаз» по балкам, по укосинам моста.

— Вот она,— сказал Уно тихо. Серой змейкой вился по настилу бикфордов шнур.

Этот шнур привел их к пакету пироксилиновых шашек. Пакет был прикручен проволокой к железной балке. Карпушонок достал из-за пояса германский саперный штык, зубчатый, как пила, и стал кромсать проволоку. Пироксилиновые плюхнул вниз, в воду. Уно смотал бикфордов шнур и отправил вслед за взрывчаткой.

Потом белорус приладил к перилам моста фальшфейер, Уно поджег его, и над мостом поднялся пучок белого огня.

По этому сигналу вылезла из-за леса черная громада бронепоезда. Проснулись колчаковцы, пулеметы предмостных укреплений затараторили наперебой — но бронепоезд невозмутимо полз вперед, к мосту, и никакая сила не могла его задержать.

Предмостные укрепления белых были разворочены, как сусличьи норы, по которым прошелся плуг. В окопах остались только убитые: живые разбежались кто куда.

А «Красный Варяг», переехав мост, шел уже по колчаковской территории. Впереди бронепоезда бежала дрезина — как собачка впереди хозяина.

Отойдя от моста на полверсты, «Варяг» остановился. И сразу же через борта гондол посыпались красноармейцы.

На подножке вагона стояли Амелин и матрос Володя.

— Давай, комиссар... Скажи ребятам речь.

— Не хочу.

Володя удивился, но и обрадовался.

— Да?.. Тогда я скажу.— Он вскинул руку с бескозыркой.— Товарищи! Нам досталась особенная честь: мы с вами ключ, который открыл тугую дверь к победе... Слышите — рельсы звенят и гудит почва земли! Это идут за нами в сделанный нами прорыв родные красные войска!..

Комиссар слушал с неподвижным лицом.

— Идут худые на жирных! Идут голодные на сытых, справедливые на негодяев!.. А наша задача благородная и простая. Каждый из вас понимает ее: оборонять мост, по которому сейчас на Колчака пойдет красная лавина, огненная лава наступления!..

Матрос утер бескозыркой взмокший от волнения лоб и поглядел на комиссара.

— Приказываю занять оборону,— четким голосом сказал Амелин.

...Бойцы рыли окопчики, таскали из вагонов мешки с песком — выкладывать брустверы и пулеметные гнезда.

— Дай трубочку потягнуть,— приставал Карпушонок к своему напарнику Уно.

— Трубка, лошадь и жену не дам никому.

— Чухна белоглазая!

— Бульба дробненький!

— И что ж это за местность — Эстония? — бурчал Карпушонок.— Нема такой местности. Никто не слыхал.

— Не слыхал только глухой!.. Это правда, у эстонца колыбель маленький — его Эстония. Зато могила большой — весь мир... Нас повсюду есть.

Над головами у них вдруг засвистела, заныла шрапнель. Ее догнал гул далекого пушечного выстрела.

— Началось,— сказал Уно и вытащил кисет.— На, закури.

На карте-трехверстке чернилами был обозначен мост. Возле него торчал красный флажок, а против этого одинокого флажка — четыре трехцветных. Карта лежала на столе в штабе Кутасова.

Один из штабных докладывал начдиву обстановку:

— Завязали бой... Белые подтягивают отовсюду мобильные части...

Кутасов — серый, осунувшийся — слушал, прикрыв глаза веками.

Двое конвоиров провели через комнату Аленцева. Он шел, испуганно улыбаясь, руки держа, как полагается арестованному, за спиной.

Начдив даже не обернулся поглядеть на него. К столу подошел молодой военный.

— Офицерский полк туда идет! — сказал он весело, нагнулся над картой и прибавил к четырем колчаковским флажкам пятый.

Возле моста шел свирепый бой. Белые батареи палили издалека по бронепоезду. Он отстреливался своими четырьмя орудиями.

Три колчаковских броневика с черепами и костями на боках (эмблема Бессмертного офицерского полка) пытались подобраться к нашим окопам. Их встречал пулеметный огонь, ручные гранаты.

Комиссар и матрос торопливо разговаривали у подножки Володиного вагона.

— Как у тебя со снарядами? — спрашивал Амелин.

— Фугасок хватит, а шрапнель кончается... Ты лучше скажи — почему подкреплений нет? Ну чего они тянут?.. Твоему Кутасову за это голову сорвать!..

Теперь на кутасовской карте флажки тесной толпой обступили наш бронепоезд.

— Николай Павлович, не пора начинать? — обеспокоенно спросил кто-то из командиров. Начдив покачал головой:

— Подождем... Они еще долго будут держаться. Я этот полк знаю.

Молодой военный оторвался от телефона и с удовольствием доложил:

— Товарищ начдив! Беляки туда артбригаду двинули. Все четыре дивизиона!

— Это хорошо,— мрачно сказал Кутасов.— Это отлично.

Окопы Беспощадного пролетарского полка стали похожи на незасыпанные могилы — убитых было куда больше, чем живых.

Лежал, уткнувшись смятой бородой в мешок с песком, компролка Камышов, рядом смотрел в небо мертвыми глазами тщедушный боец Шамарин.

Молчали покореженные пулеметы. Дым и пыль черным туманом висели над землей. Колчаковские пушки, осмелев, били по бронепоезду прямой наводкой.

В командирском отсеке сидели Володя и Амелин. Стальные стены дрожали, гудели от ударов. Сыпались на пол зеленые чешуйки краски.

— Второе орудие заклинило,— сказал Володя и бросил телефонную трубку.

— У меня людей осталось не больше сотни.—Амелин тяжело двигал запекшимися губами.— Я их переброшу к тебе в бронепоезд.

— Есть,— согласился Володя. Комиссар встал и пошел из отсека.

— А я ведь понял,— вдруг сказал в затылок ему матрос.— Не придут подкрепления. И не должны были прийти... Так или не так?

Амелин обернулся, посмотрел в требующие ответа Володины глаза и кивнул.

— Ну, Кутасов... Ну, волкодав,— протянул матрос с неприязненным уважением.— Хитромудрый Кутасов... Сейчас наступает где-нибудь, чешет их в хвост и гриву... А все-таки обидно. Мог бы честно сказать... Да нет, не мог. Вот тебе круговорот жизни и войны.

— Я пойду,— угрюмо сказал Амелин. Но матрос попросил непривычно мягко:

— Обожди, Амелин... Скажи, ты ведь с самого начала знал эту процедуру?

Комиссар не ответил.

— Знал и поэтому поехал с нами?

— Я пойду,— повторил Амелин.

Он прошел по коридорчику, спрыгнул с подножки вагона, и тут, будто нарочно дожидалось его, ударило рядом желтое пламя взрыва. Комиссар повалился на землю.

Эстонец Уно и Володя подбежали к нему почти одновременно.

— Кровь нет... Сердце бьет,— сказал Уно, ощупывая Амелина.— Контузия.

Матрос скрипнул зубами.

— Эх, в бога, в душу, в трех святителей... Уно! Бери дрезину, вези его к нашим. Как хочешь — но спаси!.. Такой человек обязан жить!

Кутасов отвернулся от карты.

— Пора. Едем.

Он пошел к двери, а за ним его молодой адъютант и двое штабных.

У крыльца их ждали кони. Начдив привычно махнул в седло и тронул поводья.

Дрезина торопилась к мосту. Шум боя остался позади. Уно и Карпушонок отчаянно — как помпу на пожаре — качали рычаг. В ногах у них, поперек железной тележки, лежал контуженный, ничего не чувствующий Амелин.

А сзади дрезину нагоняли шибкой рысью трое кавалеристов. Над лошадиными гривами крутились, взблескивали шашки.

Уно оглянулся раз, другой. Потом выпустил рукоятку рычага и осторожно пересел лицом к кавалеристам. Раскинув ноги циркулем, с потухшей трубочкой в зубах он поднял свою винтовку-драгуночку и выстрелил три раза.

Двое всадников вылетели из седел, а третий повернулся и, петляя, поскакал назад. Эстонец достал его четвертым выстрелом.

...Уно и Карпушонок согласно качали рычаг. Дрезина уже въезжала на мост. Карпушонок поднял голову и увидел над собой колчаковский аэроплан. Летчик заходил на цель. Под брюхом «ньюпора», будто вымя у козы, болтались две бомбы.

— Ён за нами! — с испугом и злобой крикнул Карпушонок.

— Хуже,— ответил эстонец.— Он будет разбивать мост. Жми скорей!

Летчик уронил бомбы точно на полотно моста.

К этому времени дрезина уже почти добежала до нашего берега. Но бомбы разломили мост пополам, и та половина его, на которой была дрезина, накренилась, пошла вниз, повисла над водой отлогим скатом.

Дрезина попятилась назад по этому скату медленно-медленно. Карпушонок и Уно изо всех сил налегли на рычаг, пытаясь погнать ее вперед. Капли пота, крупные, как горох, катились по их лицам.

А комиссар лежал по-прежнему спокойно, ничего не зная, ничего не боясь.

Из уважения к усилиям людей дрезина секунду постояла на месте, но потом все-таки заскользила вниз, набирая скорость, словно салазки с ледяной горки. Она доехала до зазубренного обрыва и рухнула в воду с десятиаршинной высоты...

А бронепоезд продолжал воевать. Искалеченный, с заклиненными башнями, полуслепой — он все равно поливал врага огнем.

Два колчаковских броневика чернели в поле грудами обгорелого железа. Третий носился с пулеметным лаем вдоль бронепоезда, не решаясь приблизиться к раненому, но еще опасному зверю.

Матрос Володя стоял в тесной башенке и бил по этому броневику из пулемета. Он сосредоточенно садил очередь за очередью. И когда бронеавтомобиль вдруг скособочился, закрутился на месте, закопченное Володино лицо осветила короткая улыбка.

Но у колчаковцев имелось в запасе еще одно средство, чтобы одолеть упрямый бронепоезд. С белой стороны по рельсам выбежал на «Варяга» товарный паровоз.

Когда между ними осталось саженей двести, колчаковский машинист вылез на подножку, прыгнул, перекрестившись, и кубарем покатился по земле.

С пугающим протяжным воем — гудок специально был закреплен намертво — локомотив врезался в бронепоезд. Взорвались паровозные котлы, в небо ударили два белых столба пара. Полезли друг на друга вагоны, гондолы — и все, что могло гореть, забушевало пламенем.

Матроса Володю зажало в башне погнувшейся бронеплитой. Он попробовал выбраться, но только застонал от боли: ноги его крепко стиснул железный капкан.

Володя потянулся к пулемету — и не смог, не достал рукояток всего на вершок...

Молчали орудия «Варяга». Горела черным пламенем масляная краска на броне. Со всех сторон сбегались к пожарищу осмелевшие колчаковцы.

Так погиб матрос Володя и с ним весь экипаж «Красного Варяга».

На высоком лесистом берегу — там, где три дня назад начдив с комиссаром вели разговор о наступлении, — теперь съехались пять конных: Кутасов на своем Мячике и еще четыре командира.

Рядом, прямо на земле, сидели связисты с полевыми телефонами. Никто не говорил ни слова, и кругом все было тихо. Тихо текла река, беззвучно стригли воздух ласточки-береговушки.

И вдруг началось.

Затрещали заранее подрубленные деревья, повалились ничком, и стали видны спрятанные за ними трехдюймовки. Ударил первый залп, из пулеметных гнезд открыли огонь через реку «максимы», «льюисы», «кольты». Весь наш берег ожил, сплошь покрылся фигурками в буденовках и серых шинелях.

Бойцы выкатывали из рощи широкие плоскодонные лодки-шитики, спускали их по жердям-покатям к воде и сами на ходу кувыркались через борта в эти лодки.

Целая стая плоскодонок поплыла от нашего берега к чужому. Появились и катера, до поры таившиеся под буро-зелеными маскировочными сетями. Конвоируя десант, они били по колчаковцам из палубных пулеметов.

Кутасов, по-прежнему в седле, наблюдал за ходом операции со своей высотки. Отсюда было похоже, будто на реке идут веселые лодочные гонки. Только взметывались время от времени над водой белые фонтаны, и пробитая осколками лодка переворачивалась, всплывала кверху брюхом, как мертвая рыбина.

Но все равно — первые шитики уже ткнулись тупыми носами в песок. И бойцы, поднимая над головами винтовки, с нестройным радостным «ура» полезли на вражеский берег.

Белые окусывались, как могли. Свистели над рекой пули, жужжали осколки. Кутасовскому коню это не нравилось. Он морщил горбатый нос, перебирал ногами.

Поглаживая твердую теплую шею Мячика, начдив смотрел, как наш авангард закрепляется на белой стороне.

Пустые плоскодонки — это было придумано и разучено заранее — выстроились шеренгой поперек реки. Саперы, торопясь, укладывали поверх шитиков брусья — делали настил понтонного моста.

...И вот уже по этому мосту двинулись с нашего берега орудия, броневики.

В висках у начдива стучали барабаны, в сердце пели звонкие военные трубы, кипела, клокотала радость полной удачи. Вот для таких минут — редких и неповторимых — живет полководец. В них награда за все — за риск, за жестокие решения, за многие вины перед собой и другими людьми.

Его армия шла вперед, его армия громила врага — и больше не надо было Кутасову ничего на свете...

В деревню, где был штаб кутасовской дивизии, канонада докатывалась неясным гулом, как дальняя гроза. Толпа красноармейцев, крестьян, ребятишек собралась перед избой, где квартировал Амелин.

На крыльце сидел Карпушонок — босой, в чужой шинельке, с исцарапанным и страшным лицом. Он рассказывал громко и сбивчиво, видно, не в первый раз:

— Гэтый кружит, кружит... А мы качаем, качаем... Раптом мост, як соломина, переломился... И мы — плюсь в реку! И дрезина, и мы разом с ней...

На крыльцо рядом с белорусом кто-то постелил полотенчико, поставил котелок каши, положил хлеб. Но Карпушонок даже не глядел в ту сторону.

— Вытягнул я комиссара. Але як вытягнул — сам не ведаю... А Уно, чухонец, золотой мой друг — той в реке утоп...

...Комиссар лежал на своей койке поверх одеяла. Около него хлопотали старик фельдшер и Наташа.

— Я тут останусь,— волнуясь, говорила Наташа.— Я буду с тобой... Я все время буду. Можно?

Амелин глядел на нее внимательными спокойными глазами и ничего не отвечал.

— Дима, почему ты молчишь? Ну почему? — спрашивала Наташа, чуть не плача.

Фельдшер не выдержал, вмешался:

— Да не слышит он! Глухой от контузии — неужели непонятно?

— Господи боже мой...

— Ерунда! Через недельку пройдет.

...А Карпушонок на крыльце рассказывал:

— Вода стюденая-стюденая... Але я выплыл. И его вытягнул...

Подошел Мясоедов, покосился на котелок с кашей.

— Кушай, Климка. Без соли, без хлеба какая беседа...

Карпушонок помотал головой.

— Не хочешь? — заторопился Мясоедов.— Может, я бы скушал?

И он вынул из-за обмотки ложку.

— А Уно, дружок мой золотой, ён там остался...— продолжал свой несвязный рассказ Карпушонок.

Мясоедов — уже с полным ртом каши — обвел всех радостными глазами и сказал:

— А меня доктор не пустил... Кишки болели... А то и меня бы убило... Это ж какое могло быть несчастье!.. Это ж какое могло приключиться бедствие!

Он снова принялся за кашу, очень довольный своей удачливостью и справедливостью судьбы...

Во дворе штаба дивизии Амелин подписывал какие-то документы, положив их на планшет. Наташа стояла сбоку, смотрела на него и говорила сосредоточенно, как заклинание:

— Ты самый хороший... Лучше тебя никого нет... Ты мой самый любимый.

Амелин заметил, что губы ее шевелятся и спросил ненужно громко (он ведь не слышал себя):

— Что, Наташа? Говори громче!

Наташа засмеялась.

— Не скажу, никогда, ни за что! — прокричала она прямо ему в ухо.

С крыльца сбежал, придерживая саблю, Кутасов. Увидев рядом с комиссаром Наташу, он остановился — будто на стенку наткнулся. Но сразу же взял себя в руки и подошел к ним обычным уверенным шагом.

— Ты умеешь с ним разговарить... Скажи или напиши... В общем, растолкуй, — горько и размеренно сказал Кутасов, — что мы через полчаса должны ехать. Он и я... Наступление продолжается.

Начдив хмуро усмехнулся.

— Выходит и правда — линия жизни у нас одинаковая. Никуда от этого не уйдешь.

Комиссар напряженно смотрел, стараясь понять, о чем идет разговор.

— И еще скажи ему, если хочешь, что я его беспредельно уважаю... И ничего против него не таю...

— А против меня? — спросила Наташа и попробовала улыбнуться.

Лицо у Кутасова перекосилось, под скулами выперли желваки. Он хотел сказать что-то очень жестокое и обидное — но опять совладал с собой. Молча повернулся и пошел в штаб.

В стороне от тракта был невысокий курган. С этого кургана смотрели на идущие по дороге войска начдив и комиссар. Кони под ними стояли не шелохнувшись — только ветер трепал гривы.

Шли мимо кургана пехота и кавалерия, катились обозные подводы, тачанки с пулеметами, полевые кухни. Армия двигалась на восток — бить Колчака.

На сказочном, сером в яблоках коне подскакал к кургану молодой трубач. Отвороты буденовки, как два крылышка, бились над его плечами.

Не спросившись, даже не поглядев на Кутасова с Амелиным, он поднял ввысь золотую воронку трубы — словно хотел через нее напиться небесной сини — и затрубил атаку.

По этому сигналу поле вдруг покрылось белым снегом, побежали вперед красноармейские цепи — но это наступала уже не дивизия Кутасова, а бойцы Особой Дальневосточной. Они шли громить белокитайских генералов... Это был 1929 год — но с невысокого кургана смотрели на них Кутасов и Амелин, трубил атаку трубач.

...Через желтую завесу степной азиатской пыли шли на японцев наши танки. Это было под Халхин-Голом. А с кургана глядели два неподвижных всадника, пела труба.

...«Катюши» хлестали воздух огненными плетями, низко над землей неслись краснозвездные штурмовики. Гнали фашистов бойцы Советской Армии.

С кургана по-прежнему смотрели на них начдив и комиссар — беспощадный мозг армии и ее благородное сердце. А молодой трубач трубил атаку, трубил славу, трубил победу...

Когда идет на Красной площади парад, дрожит земля от рыка моторов. Едут через площадь могучие боевые машины, и с трибун смотрят на них военачальники — маршалы, генералы... Приглядимся внимательней к одному из них, высокому, морщинистому и совсем седому. Да, это Кутасов. А где Амелин?

Он тоже тут, на Красной площади. Черная мраморная доска, золотые буквы: «Амелин Дмитрий Сергеевич. 1895—1921». Совсем молодым погиб он за свою молодую республику, и прах его покоится в Кремлевской стене...

Движутся мимо Мавзолея бронетранспортеры, тянутся ракеты. Идет через главную площадь страны самая могучая армия в мире.



Сан-Себастьян: лучшая актриса фестиваля

...Испания, июнь 1969 года. Приморский курортный городок Сан-Себастьян вот уже в семнадцатый раз оживляется шумом и гамом пестрой многонациональной толпы, привлеченной сюда кинофестивалем, в котором участвовали СССР, США, Франция, Италия, Англия, Польша и другие крупные кинодержавы мира.

Советский Союз участвовал в фестивале фильмом молодого режиссера Николая Москаленко «Журавушка».

Волнения членов советской делегации — писателя Сергея Михалкова, актеров Людмилы Чурсиной, Лионеллы Пырьевой и Михаила Ульянова были вполне понятны.

Показ «Журавушки» вызвал живой интерес публики и бурные аплодисменты. Особый успех выпал на долю исполнительницы главной роли Людмилы Чурсиной. На следующий день газеты поместили большие рецензии. Так, например, газета «Эль диарио баско» писала: «Необходимо отметить игру прекрасно подобранного ансамбля актеров, из которого безусловно выделяется очаровательная Людмила Чурсина, отдавшая героине фильма частицу своего яркого темперамента». Другая газета — «Унидад» — отмечала «блестящую игру Людмилы Чурсиной, которая убедительно доносит до зрителей образ русской женщины: «Журавушка» займет достойное место на фестивале, и жюри, вынося свой приговор, упомянет этот кинофильм».

И это предсказание сбылось. На торжественном закрытии фестиваля один из самых почетных призов — приз Сан-Себастьяна — был вручен лучшей актрисе фестиваля Людмиле Чурсиной.

А когда закончилась эта приятная процедура, в последний раз зажегся фестивальный экран, чтобы показать еще один советский фильм «Братья Карамазовы» — последнюю работу режиссера Ивана Пырьева.

К. СЕТРОВ

Индекс 70402